


PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 34 numéro 2-3 • automne-hiver 2006



Actualités du récit.
Pratiques, théories, modèles.

Samuel Archibald René Audet Jan Baetens Raphaël Baroni Robert Dion Laurent Filliettaz Frances Fortier
Bertrand Gervais Marie-Pascale Huglo Vincent Jouve Serge Lacasse Andrée Mercier Valérie Morignat Anne
Martine Parent Françoise Revaz Richard Saint-Gelais Nicolas Xanthos **ICONOGRAPHIE** Louis-Pierre Bougie

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur: Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction: Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique: Jacques-B. Bouchard. Secrétaire: Christiane Perron.

Responsables du présent dossier: René Audet et Nicolas Xanthos.
Page couverture: Louis-Pierre Bougie, *L'Effritement soutenu*, 2005, 65 x 50 cm.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
Joanne LALONDE, Université du Québec à Montréal
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2006

ISSN-0300-3523

ACTUALITÉS DU RÉCIT. Pratiques, théories, modèles.

Présentation / *René Audet et Nicolas Xanthos* 5

STRATÉGIES NARRATIVES DANS « STAN » D'EMINEM :
le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique / *Serge Lacasse* 11

LE RÉCIT EN JEU. Narrativité et interactivité / *Samuel Archibald et Bertrand Gervais* 27

PRÉSENCES RÉELLES DANS LES MONDES VIRTUELS / *Valérie Morignat* 41

ACTUALITÉS DU RÉCIT DANS LE CHAMP DE LA LINGUISTIQUE DES DISCOURS ORAUX :
le cas des narrations en situation d'entretien / *Françoise Revaz et Laurent Filliettaz* 53

UNE PHOTOGRAPHIE VAUT-ELLE MILLE FILMS? / *Jan Baetens* 67

RÉCITS PAR LA BANDE: enquête sur la narrativité paratextuelle / *Richard Saint-Gelais* 77

MODALITÉS CONTEMPORAINES DU RÉCIT BIOGRAPHIQUE :
Rimbaud le fils, de Pierre Michon / *Robert Dion et Frances Fortier* 91

LOUIS-PIERRE BOUGIE. LE CORPS EST LA DEMEURE DU TEMPS /
Une présentation de *Michaël La Chance* 105

TRAUMA, TÉMOIGNAGE ET RÉCIT : la déroute du sens / *Anne Martine Parent* 113

L'ART D'ENCHAÎNER : la fluidité dans le récit contemporain / *Marie-Pascale Huglo* 127

L'AUTORITÉ NARRATIVE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN.
Exploitations et redéfinitions / *Frances Fortier et Andrée Mercier* 139

LES MÉTAMORPHOSES DE LA LECTURE NARRATIVE / *Vincent Jouve* 153

PASSION ET NARRATION / *Raphaël Baroni* 163

AVOIR LE SENS DES VALEURS : le difficile pluriel de la sémiotique narrative / *Nicolas Xanthos* 177

LA FICTION AU PÉRIL DU RÉCIT ?
Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité / *René Audet* 193

ACTUALITÉS DU RÉCIT

Pratiques, théories, modèles

RENÉ AUDET et NICOLAS XANTHOS

L faut dire, pour mieux l'affirmer, l'apparent paradoxe d'un dossier comme « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles ». Presque par principe, l'ambition d'une théorie est de s'arracher à son temps et à son lieu, quand ce n'est pas plus spécifiquement encore à son auteur. Le propre de cet effort est de s'affranchir de son contexte d'élaboration pour revendiquer un statut idéal ou idéel. Sans pour autant tomber dans l'excès inverse qui consisterait à individualiser la théorie, notre point de départ, celui d'*actualités* du récit, veut bien différemment penser la théorie comme fille de son temps. Cette exigence est plus vive encore lorsque son objet est symbolique ou culturel.

Rien ici, toutefois, d'un tout-à-l'égout relativiste : recontextualiser le travail théorique est non pas une manière d'en nier l'utilité ou la pertinence, mais bien une façon d'en assurer une nécessité toujours neuve. Nécessité d'une part parce que tout effort théorique procède en partie d'un imaginaire scientifique dont l'épistémologie a suffisamment montré à la fois les vertus créatrices et les inlassables transformations; nécessité d'autre part parce que, dans le cas des objets symboliques, l'empreinte décisivement structurante de conditions de production par définition variables est aujourd'hui largement admise. En d'autres mots, l'*épistémè* dont procèdent tout à la fois théories et pratiques n'est ni permanente, ni dénuée de poids dans leurs destins.

Pas plus qu'une autre, la théorie du récit n'échappe à ce constat. On sait par exemple les répercussions qu'ont eues les exclusions méthodologiques de Saussure (parole et linguistique externe et diachronique) sur le développement de la pensée structuraliste du récit. On sait aussi, ensuite, toutes les remises en question qu'ont subies ces exclusions. L'idéal de scientificité à l'horizon duquel se déployait la linguistique saussurienne, et dans son sillage l'aventure structuraliste, a également été remplacé depuis par d'autres conceptions qui ont, notamment, cherché à dire une spécificité des sciences humaines. Ainsi, dans les études littéraires actuelles, ces déplacements se traduisent par une nouvelle prise en compte de l'histoire et des interactions entre le texte et le social – ainsi que par une méfiance peut-être un peu trop marquée envers la réflexion théorique.

Si le cadre de la réflexion sur le récit s'est transformé depuis, disons, cette borne symbolique qu'est devenu le numéro 8 de la revue *Communications*, paru il y quarante ans, il en va de même pour les pratiques narratives. Il est du reste significatif de s'interroger maintenant sur l'actualité du récit qu'il apparaît dans le discours sur les pratiques culturelles contemporaines comme un moteur du retour à la lisibilité, au plaisir de la lecture. Dans la sphère romanesque française, par exemple, on ne se lasse pas d'invoquer ce « retour au récit », lequel véhiculerait toute la charge positive d'un réinvestissement de la *fabula* par la prose actuelle. Retour au récit, qui appelle en fait un retour à l'imaginaire, à la force immersive de la fiction, à une construction réticulaire des mondes représentés; retour au récit, à la façon d'un retour sur des lieux significatifs du passé, dialogue entre une perception d'un monde en fuite et un passé, une mémoire dont il faut témoigner, auxquels il faut se lier pour donner sens à notre réalité. S'il y a effectivement retour au récit, il faut bien ne pas se leurrer, comme le signale Viart: le récit ne s'exprime plus

dans les mêmes termes, sous le même visage qu'autrefois. Le Nouveau Roman, le structuralisme, l'éclatement des trames textuelles ou médiatiques ont considérablement bouleversé nos repères de lecteurs : le récit contemporain possède un lourd héritage qui ne peut guère faire l'objet d'une amnésie (candide ou intentionnelle). Les pratiques actuelles ne se révèlent pas pour autant des incarnations poussives d'une conception tératologique du discours narratif : l'inventivité semble être la mouvance à l'honneur avec, pour résultat, une narrativité plus jubilatoire que paralysée par un quelconque devoir de mémoire. S'il y a bien retour au récit, celui-ci trouve à s'exprimer de façon renouvelée, sans commune mesure avec les conventions en cours jusqu'au milieu du xx^e siècle.

Dans le cas de la théorie du récit, cette situation complexe est encore élevée au carré, compte tenu de la polysémie du terme même de « récit ». Ce dernier, on le sait, possède deux acceptions conceptuellement distinctes, renvoyant à deux disciplines. En sémiotique narrative, d'abord, le récit est ce signe par lequel on représente l'action ; et l'essentiel du travail mené dans ce paradigme a consisté à chercher les moyens de penser, presque philosophiquement, l'action comme en témoignent les séquences narratives de Greimas ou Bremond. Ce « récit » sémiotique s'oppose au dialogue, représentation de la parole, et à la description, représentation d'objet. La narratologie, de son côté, voit dans le récit non pas un élément représenté, mais la manière dont sont représentés événements et actions. Ici, l'accent est mis non plus sur l'équivalence de caractéristiques entre le signe et ce dont il est le signe, mais bien sur les écarts ou transformations entre les événements (fictifs ou réels) – ce que Genette nomme l'histoire – et leur représentation textuelle – le récit. Même si, aujourd'hui, c'est probablement la seconde acception qui s'est le plus largement imposée, la première ne cesse d'être présente et de travailler, mais en sourdine, la théorie narrative.

Autant de raisons, donc, liées à la théorie comme à ses objets, qui ont rendu bienvenu, selon nous, un espace de réflexion ouvert à une exploration contemporaine de la théorie narrative à l'aune d'enjeux ou de pratiques renouvelés. Un espace conscient des acquis et des traditions de recherche, revendiquant pour mieux en prendre la mesure les transformations des conditions culturelles d'exercice de la pensée, assumant aussi pleinement son ancrage dans un temps présent, dans une *épistémè* contemporaine qui, tout à la fois, fonde sa nécessité et fondera, tôt ou tard, celle de nouvelles « Actualités du récit ».

Sans volonté de compartimentation artificielle et avec le souci d'inviter à penser de façon productive la dialectique entre la théorie du récit et ses objets, nous proposons trois thèmes pour traiter de ces questions. Le dossier qui s'amorcera par l'étrangeté *a priori* de l'objet – l'étude des modalités d'usage et d'adaptation des théories du récit hors de la fiction littéraire – pour ensuite cerner la prise en compte théorique des transformations dans les pratiques narratives littéraires, ce qui ouvrira à une exploration de l'impensé des modèles.

*

Innombrables sont les récits du monde, selon la célèbre formule de Barthes. Si c'est une diversité de *paroles* qu'il entendait pointer – à la différence de la recherche de la *langue* du récit en quoi consistait l'analyse structurale –, il n'en reste pas moins que sa formule indique aussi deux traits essentiels du récit : il manifeste apparemment peu de sensibilité à la distinction entre fiction et non-fiction ; il peut s'actualiser dans un nombre indéfini de codes et ne dépend pas exclusivement du code verbal. Or, dans leur grande majorité, les études sur le récit traitent de cas fictionnels et littéraires. Qu'en est-il véritablement, dès lors, du récit hors de ces territoires privilégiés ? Comment la question du récit se pose-t-elle dans le domaine de la musicologie ? De quelle façon parler de récit dans une photographie ou dans les arts visuels, *a fortiori* si les œuvres empruntent un support numérique ?

En quoi les exigences propres à la sociolinguistique conduisent-elles à une réflexion spécifique sur le récit et l'intrigue? Il ne s'agit pas de remettre en cause le statut d'« universel anthropologique » qu'on accorde souvent au récit, mais, tout au contraire, de prendre la pleine mesure de cette propriété; ainsi, les premiers articles de ce dossier observent le récit à la fois hors du domaine fictionnel et littéraire et d'un point de vue qui ne soit pas strictement lié aux paradigmes des études littéraires.

Les recherches récentes dans les disciplines artistiques, préoccupées par la diversité des objets qu'elles couvrent, ont pour visée de rendre compte autant des pratiques jugées savantes que des pratiques dites populaires – lesquelles restent fréquemment sous-évaluées dans leur poétique. En interrogeant la narrativité intrinsèque des enregistrements de musique populaire, Serge Lacasse s'inscrit nettement dans cette tendance. Refusant de se restreindre à une lecture conventionnelle de la narrativité musicale, il examine comment le chanteur se révèle à la façon d'un protagoniste plongé dans un univers généré par l'environnement sonore. L'étude de la « mise en scène phonographique », dépassant la simple lecture du texte des chansons, transite par celle de la voix enregistrée, tant dans son exécution que dans sa médiation par la technologie de l'enregistrement, pour parvenir à une saisie multidimensionnelle du récit de la musique populaire.

La montée en force des nouvelles technologies, si elle influe sur les modes de production des œuvres artistiques, engage également une reconfiguration du rapport avec l'objet textuel ou artistique. L'informatique, dépassant sa stricte fonction utilitaire, a permis la mise en place de formes interactives (hypertextes de fiction et jeux vidéo, par exemple) qui, par leur usage du support numérique, transforment tant notre conception du récit que l'expérience de la lecture. En revisitant l'opposition que plusieurs ont tenté d'établir entre interactivité et narrativité, Samuel Archibald et Bertrand Gervais examinent les enjeux posés par cette notion d'interactivité et par celle de simulation. Ils en arrivent ainsi, à travers la question de la lecture, à une réconciliation de l'action représentée, de l'action simulée et de l'action interprétative, autrement détachées *a priori* par l'expérience des formes interactives.

En tant que formes accomplies de l'incarnation des mondes fictionnels, les arts numériques se distinguent des pratiques artistiques conventionnelles par la force de leur pouvoir immersif. Qu'en est-il alors de l'expérience du spectateur, qui assiste à une événementialité non pas détachée de sa lecture, mais qui l'implique de façon concrète par le truchement d'une interface? Valérie Morignat, à partir de l'examen d'exemples de cinéma digital et de jeu vidéo, interroge le principe de la mise en intrigue au sein de mondes virtuels et des incidences sur le mode de saisie de l'univers représenté – l'interactivité étant plutôt une interactantialité, où le sujet, à travers son avatar, codétermine le monde qu'il explore. Le récit, en attente d'actualisation, y est perçu en fonction des potentialités offertes par les œuvres de fiction numérique.

Si le récit peut se développer en situation virtuelle, il se retrouve néanmoins le plus souvent incarné, en contrepoint, dans le discours oral quotidien, où il joue un rôle prédominant dans les interactions sociales. La linguistique du discours, développée dans les dernières décennies, permet de saisir les spécificités du récit oral, notamment à partir du modèle séminal de Labov. Françoise Revaz et Laurent Filliettaz revisitent, par l'examen d'entretiens réalisés en milieu de travail, certaines dimensions clés de ce modèle, à savoir le mode d'insertion des narrations dans le discours, la structuration temporelle des événements racontés et la dimension évaluative des narrations. S'inscrivant dans la continuité d'une approche narratologique structurale du récit, cette étude permet de bien saisir comment la sociolinguistique déplace une conception textuelle du récit vers une compréhension interactionnelle de la narration.

On le voit, le récit s'accommode de différents supports pour se réaliser – on pourrait dire, à la limite, qu'il appelle cette traversée médiatique pour témoigner *in fine* de sa polyvalence, trop souvent réduite à sa seule

incarnation textuelle. Il apparaît d'autant plus intéressant de revenir à la charge narrative de supports non textualisés; ne dit-on pas qu'« une image vaut mille mots » ? Jan Baetens propose de réexaminer le potentiel narratif de la photographie, qui souffre depuis des décennies de la comparaison avec le cinéma, celui-ci étant souvent perçu comme la mise en mouvement de l'image photographique. Ce parallèle est ici interrogé de nouveau à travers la notion de remédiation, proposée par Bolter et Grusin pour décrire la logique de l'évolution des médias. Si la capacité de cette notion à expliquer la narrativité de la photographie paraît limitée, c'est notamment en raison de la prise en charge problématique de l'acte de lecture.

*

Tout effort de théorisation est nécessairement fonction des corpus qu'il se donne pour objet. Dans le cas des théories structuralistes du récit, on observe souvent une limitation à des textes appartenant à l'« âge d'or » de la prose narrative française: qu'on pense à Barthes et Balzac, Greimas ou Courtés et Maupassant, le Groupe d'Entrevignes et Daudet, Genette et Proust, etc. Or, force est de constater que, durant le xx^e siècle, et plus spécifiquement peut-être dans sa seconde moitié, les œuvres fictionnelles ont déplacé, remis en question, transformé les modalités conventionnelles de représentation de l'action dont les conceptualisations structuralistes avaient par la force des choses hérité. Or, quoique bon nombre de ces pratiques du récit (aussi bien courantes que délibérément atypiques) débordent peu ou prou les balises théoriques élaborées par le structuralisme, la prise en compte théorique de ces débordements reste encore partielle. La question, dès lors, se pose: ces transformations dans les pratiques du récit doivent-elles nous amener à ajuster, voire repenser, les modèles du récit? Si oui, dans quelle mesure? Ce sont ces questions que l'on entend poser ici, dans ce deuxième temps du dossier: d'une part, celle de l'actualisation, et donc de l'historicisation, des théories et des pratiques narratives; d'autre part, celle de la transformation des modèles par la transformation des objets.

Si le principe d'immanence textuelle cher aux structuralistes avait été partiellement ébranlé par la parution des réflexions de Genette dans *Seuils*, le paratexte est demeuré un objet de réflexion marginal, si l'on ose dire – peu fréquentable, peut-être, parce qu'on y sentait également la marque du destin économique de la littérature. Richard Saint-Gelais montre, sur la base d'exemples souvent surprenants, que ce lieu périphérique mérite le détour et l'analyse narrative, à la faveur des interactions ou interférences qui se manifestent entre le récit « proprement dit » et la narrativité paratextuelle. Les fonctions les plus marquantes de cette dernière peuvent se penser en termes typologiques d'amorce, de contrepoint et de saturation.

Dans *Temps et récit* et dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur montre bien, en ce centre névralgique de sa pensée qu'est l'identité narrative, le lien intime qui se noue entre la vie d'un individu et la narrativité: une vie n'est que d'être racontable et racontée en un récit qui lui donne sens et donne sens à l'individu. Le geste biographique semble dès lors s'inscrire au cœur de la narrativité. Or, c'est précisément un ébranlement de ce geste que constatent Robert Dion et Frances Fortier: au tournant du xxi^e siècle, la biographie d'écrivain semble subir diverses mutations. En analysant le cas de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, les deux auteurs montrent les transformations subies par le genre sur les plans du style, de l'énonciation et de la narration. Dans cette métamorphose contemporaine du genre, la fictionnalisation l'emporte sur le fait vécu.

Plusieurs modèles du récit insistent sur sa trajectoire, qui semble celle d'un retour à l'ordre, tant dans les événements narrés que dans le matériau narratif lui-même, la fin du récit coïncidant avec la synthèse de l'hétérogène en quoi consiste la narrativité. Que se passe-t-il, dès lors, lorsque doit être raconté un événement qui déborde celui

qui le raconte ? C'est cette situation inhabituelle qu'analyse Anne Martine Parent, en centrant sa réflexion sur le cas du témoignage concentrationnaire, lorsque récit et trauma se rencontrent. Le trauma rend alors le récit tout à la fois nécessaire – puisque c'est de lui que dépend l'intégration du trauma – et impossible – puisque, par nature, il est ce qui ne peut être saisi par le sens narratif. C'est par cette double contrainte que se constitue la narrativité testimoniale.

Dès ses débuts, la narratologie a pris en compte la mise en scène de la parole en opposant récit de paroles et récit d'événements. Les diverses catégories mises en place pour rendre compte du récit de paroles se limitaient toutefois à la question de la distance narrative. Moyennant un parcours dans plusieurs romans contemporains, Marie-Pascale Huglo s'interroge sur un nouveau phénomène qu'elle définit comme la fluidité des enchaînements. Chez plusieurs romanciers, les voix semblent non plus strictement définies et délimitées, mais se déploient au contraire sous un régime nouveau où elles s'interpénètrent sans pour autant perdre leur identité. De cette fluidité qui traverse la production romanesque contemporaine, Marie-Pascale Huglo fait aussi le signe d'une intermédialité actuelle.

Après les années particulièrement exploratoires qu'a connues la littérature romanesque entre 1950 et 1980, de nouvelles poétiques se manifestent qui, tout en conservant de celles qui les ont précédées la conscience nette et ironique des conventions qui régissent l'espace romanesque, veulent dans le même temps renouer, à nouveaux frais, avec le pacte d'illusion consentie. Frances Fortier et Andrée Mercier explorent trois fictions qui, pour ce faire, redéfinissent l'autorité narrative en des postures qui vont de la toute-puissance jusqu'à l'incertitude affirmée. Il en résulte des textes qui, problématisant l'autorité narrative, réinventent le pacte romanesque et trouvent une façon de concilier envie du dit et conscience du dire.

Le fait littéraire est le lieu d'une constante interaction entre des structures narratives et des pratiques lectorales, les secondes se modifiant au gré des transformations des premières, auxquelles elles doivent sans relâche s'adapter. Vincent Jouve, dans une perspective d'abord d'histoire littéraire, montre en quoi le *xx^e* siècle s'est fait vaste entreprise de remise en question de l'organisation narrative conventionnelle et de ses séductions. Conséquemment, il montre comment ces bouleversements narratifs ont induit de nouvelles formes de la lecture littéraire qui mettent l'accent sur l'histoire, l'écriture, le narrateur ou le lecteur lui-même.

*

Comme toute réflexion théorique, celle qui concerne le récit produit un impensé en se sédimentant comme tradition de recherche. C'est donc une certaine conception de l'action, de sa mise en scène (ou en signe) et de son intellection qui s'est imposée au fil des contributions scientifiques, sans qu'elle soit nécessairement mise au jour ni interrogée. De plus, la nature sémiotique du récit implique que ce concept soit élaboré à la lumière d'une théorie des signes qui organise la réflexion sans pourtant occuper le devant de la scène. Il s'agit donc de revenir à ces arrière-plans conceptuels discrets, qui orientent et conditionnent la pensée, et d'en cerner les formes comme les limites. On cherche ici, dans les trois articles clôturant ce dossier, à déterminer la nature, l'ampleur ou les causes de cet impensé (ou de ces impensés), les avenues à explorer, les territoires à défricher.

Le premier impensé qui fait l'objet d'une exploration est celui du rôle des passions dans le récit. La narratologie structuraliste classique, construite sur une conception cognitive de la configuration des événements rapportés, négligerait la tension fondamentale qui pousse la narration vers sa fin. Réfléchissant à l'incidence de cette tension sur la structuration interne du discours autant que sur l'interaction entre l'énonciateur et le lecteur, Raphaël Baroni

propose de qualifier les mouvements internes du récit à partir des notions de pronostic et de diagnostic, en arrivant ainsi à une relecture de la mise en intrigue telle que définie par Ricœur.

La question, axiologique ou éthique, des valeurs dans la narrativité est le deuxième impensé qu'on étudie ici. Dans ses efforts inauguraux, la sémiotique narrative a, en effet, pris soin de considérer comme appartenant au récit ce qui relevait de la seule intention de l'agent, bannissant d'un même élan les valeurs comme la psychologie. Or, un récit est toujours susceptible d'être mis en scène (et lu) pour manifester non pas l'intention actorielle, mais bien les valeurs qui l'animent. Nicolas Xanthos propose l'anamnèse de cette exclusion de fait de l'axiologique et tente tout à la fois de montrer l'existence de pratiques narratives axiologiques bien différentes des pratiques intentionnelles, d'en proposer certaines modalités de description et de définir les visées d'une sémiotique narrative axiologique.

Un dernier impensé exploré dans ce dossier concerne plus spécifiquement l'économie discursive interne des œuvres – pour ne pas parler de leur *écologie*, en particulier dans la production littéraire contemporaine. Cette économie convoque ici deux paramètres, celui du récit et celui, corollaire, de la fiction. Théorisés de façon autonome (justement parce qu'ils renvoient à des réalités distinctes), récit et fiction interagiraient plus qu'on ne le laisse croire dans les théories du récit et de la fiction. Telle est l'hypothèse défendue par René Audet, qui propose de façon complémentaire de distinguer récit et narrativité, celle-ci rendant plus précisément compte des usages du discours narratif que convoque la réinvention contemporaine du récit dans les œuvres littéraires.

STRATÉGIES NARRATIVES DANS « STAN » D'EMINEM: LE RÔLE DE LA VOIX ET DE LA TECHNOLOGIE DANS L'ARTICULATION DU RÉCIT PHONOGRAPHIQUE¹

SERGE LACASSE

INTRODUCTION

« Peut-on parler de narrativité en musique? », demandait Jean-Jacques Nattiez dans son article du même titre paru en 1990. Cette question, par ailleurs fort complexe, demande à ce que l'on commence par définir ce que l'on entend par « musique ». En effet, la très vaste majorité des écrits traitant de narrativité musicale se concentre sur la musique de tradition « classique » et savante, le plus souvent instrumentale, d'une part, et ne tient compte que des paramètres musicaux que j'appellerai « abstraits », puisque facilement notables (comme la mélodie, l'harmonie, la forme et, dans une certaine mesure, le rythme), d'autre part². C'est d'ailleurs, à mon avis, l'une des raisons qui conduisent Nattiez à conclure « qu'en elle-même, et à la différence de bien des énoncés linguistiques, la musique n'est pas un récit et que toute description de ses structures formelles [les paramètres abstraits] en termes de narrativité n'est qu'une métaphore superflue » (1990: 88)³. Je suis donc d'accord avec Nattiez, dans la mesure où l'on restreint ses conclusions au corpus de la musique instrumentale savante, ou, plus généralement, lorsqu'on l'applique à une conception idéale de la musique. Comme on le verra bientôt, la musique populaire enregistrée constitue un tout autre objet envers lequel il faudra adopter une attitude radicalement différente.

Depuis la parution de l'article de Nattiez, qui faisait le bilan des efforts musicologiques depuis les années 1970 jusqu'au début des années 1990 en matière de narrativité musicale⁴, plusieurs auteurs ont poursuivi l'exercice⁵. Dans ce corpus, et même lorsqu'on fait référence à la musique vocale, la musique populaire est presque systématiquement exclue. On trouve un exemple éloquent de cette attitude dans la toute récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. L'auteur de l'entrée « Music and Narrative », Werner Wolf (2005), définit la narrativité musicale selon trois classes de pratiques intermédiatiques, dont les combinaisons plurimédiatiques de musique avec d'autres médias narratifs non musicaux (par exemple, le cinéma ou l'opéra)⁶. C'est évidemment dans cette catégorie que l'on classerait la chanson populaire. Pourtant, non seulement l'auteur ne consacre qu'à peine dix-sept lignes à cette catégorie (alors que les deux autres classes se voient attribuer de deux à trois pages chacune), mais il n'y est de plus aucunement

mention de chanson populaire⁷; plus encore, l'auteur masque à peine ce qui semble constituer un jugement de valeur à propos de ces formes hybrides apparemment plus «simples» (Wolf, 2005: 325). En plus de ne mentionner que des genres plus ou moins issus de la tradition «savante», cette définition (comme à peu près partout ailleurs) ne tient compte ni de l'aspect performanciel lié à la pratique musicale, ni des développements technologiques qui sont pourtant aujourd'hui partie intégrante de la vaste majorité des productions musicales. Cette façon de concevoir la musique est malheureusement représentative de la vaste majorité des écrits traitant de narrativité musicale⁸. De reconnaître la nature singulière de la chanson nous permettrait pourtant de l'aborder comme une pratique avec un fort potentiel narratif.

Outre la combinaison musique-paroles, la nature multimédiatique, ou plus précisément multi-artistique de la chanson enregistrée, est tout aussi caractérisée par la présence d'une performance multipliée (vocale et instrumentale), elle-même fixée et médiatisée au moyen des techniques d'enregistrement. De ce point de vue, la chanson enregistrée partage un ensemble de caractéristiques avec d'autres pratiques artistiques: d'abord, analogies avec des pratiques déjà relevées par Wolf, dont la littérature, et plus particulièrement la poésie, tant par sa forme brève que par le recours à certaines stratégies textuelles communes (formes répétitives, correspondances sonores, etc.); analogies aussi avec certaines formes vocales de musique savante (comme le lied ou l'opéra). Mais la chanson enregistrée présente d'autres analogies également importantes avec d'autres formes d'expression; par exemple, avec le théâtre, de par l'importance de l'interprétation, de la performance; ou encore avec le cinéma ou la dramatique radiophonique, de par le recours, entre autres, à diverses techniques de montage. C'est en fait l'exploration de certaines de ces analogies, dans l'analyse qui va suivre, qui devrait faire ressortir, je l'espère, la singularité de la chanson populaire enregistrée, singularité qui émerge justement de son mode d'existence particulier qui a plus à voir avec ces pratiques multimédiatiques

qu'avec une conception plus traditionnelle de la musique «pure».

D'autres auteurs, pourtant tout à fait conscients du rôle crucial de la médiation de la technologie dans certaines formes d'expression, omettent ou méjugent les possibilités offertes par l'enregistrement sonore. Par exemple, dans son effort pourtant tout à fait louable de proposer une narratologie transversale des médias, Marie-Laure Ryan suggère que les technologies de l'enregistrement sonore n'ont pas été exploitées du point de vue narratif:

Bien qu'il aurait pu devenir le support d'un nouveau genre narratif, on a d'abord et avant tout utilisé le gramophone pour enregistrer la musique ou l'opéra. Autrement dit, on s'en est servi comme outil de transmission et de reproduction plutôt que d'exploiter son potentiel créatif.

(2005: 290-291. Notre traduction: NT)⁹

Bien que, pour des raisons d'ordre essentiellement technique, il soit vrai en partie qu'on exploitait assez peu le potentiel créatif des techniques d'enregistrement avant l'avènement de l'enregistrement «électrique» (dans les années 1920), il est clair que, dès les années 1930, pour ce qui est de la poésie sonore du moins (Lacasse, 2000: 79-81), de même que dès les années 1940 et 1950 pour la musique concrète (*ibid.*: 81-82) ou même la musique populaire, on commence à mettre à profit les nouvelles possibilités offertes par le média (techniques de prise de son; effets d'écho et de réverbération; enregistrement multipiste; etc.), et ce, à des fins résolument expressives¹⁰.

Aussi, dans ce qui suit, je propose d'illustrer, par l'analyse d'une chanson enregistrée, quelques stratégies narratives mises à l'œuvre en montrant comment la technologie contribue à mettre en forme, à actualiser le récit. Je montrerai aussi comment la performance vocale (et sa «mise en scène») participe aussi étroitement à l'articulation de ce récit que je qualifierai de «phonographique». Pour l'analyse, j'ai porté mon choix sur une chanson fort controversée du rappeur Eminem: «Stan», figurant sur l'album *The Marshall Mathers LP* (2000)¹¹. Pourquoi cette chanson

plutôt qu'une autre? Principalement parce «Stan» constitue un exemple frappant d'un récit exploitant les possibilités offertes par la technologie et qui met en scène des personnages en situation dramatique dans une sorte de film acousmatique¹². Évidemment, ce n'est pas le cas de toutes les chansons (bien que...) ¹³. Toutefois, en me concentrant sur un exemple à ce point représentatif, j'espère ouvrir la voie à une réflexion qui permettra d'aborder différemment le répertoire. Mais avant de plonger dans l'analyse proprement dite, il convient de nous entendre sur un certain nombre de notions qui permettront d'aborder la chanson enregistrée en tenant compte de ses particularités.

DÉFINITIONS

Récit phonographique

Dans *Performing Rites*, Simon Frith propose d'aborder toute chanson comme un récit :

De façon implicite, toutes les chansons sont des récits : elles comportent un personnage principal, l'interprète, soit un personnage adoptant une attitude, faisant face à une situation, s'entretenant avec quelqu'un (si ce n'est qu'avec lui-même). C'est là une des raisons qui font dire à Leon Russelson que les chansons ne sont pas des poèmes : de ce point de vue, «la chanson est théâtre». (1996: 169-170. NT)¹⁴

À mon avis, et comme je l'ai déjà suggéré, bien que la chanson enregistrée soit en plusieurs points comparables au théâtre, elle me semble plus proche du cinéma, notamment à cause du rôle central joué par la technologie.

J'ai soumis ailleurs ma vision tripartite de ce que constitue une chanson enregistrée (Lacasse, 2005a-b). En bref, il s'agit d'un ensemble de performances vocales et instrumentales (paramètres performanciers) exécutant un texte, des lignes mélodiques, des rythmes, des accords, etc. (paramètres abstraits), le tout médiatisé par les techniques d'enregistrement (paramètres technologiques). En fait, lorsqu'on écoute une chanson enregistrée, on a accès à une sorte de scène acousmatique virtuelle sur laquelle évoluent différents éléments. J'appelle «mise en scène

phonographique» le résultat de ce processus de médiation. Par exemple, par le truchement des techniques d'enregistrement, et un peu à la manière du montage ou des prises de vue en cinéma, on peut entendre très clairement une voix pourtant chuchotée (sorte de gros plan acoustique) superposée à un son de guitare électrique presque imperceptible (bien que produit à un niveau sonore très élevé au moment de la prise de son). Outre ces effets de dynamique, ces techniques de prise de son et de mixage permettent également d'effectuer toutes sortes de manipulations d'ordres temporel (superposition d'événements sonores), spatial (ajout de réverbération pour créer l'impression d'un espace) ou «timbral» (transformation du timbre d'une voix qui paraît soudainement provenir du combiné d'un téléphone par exemple)¹⁵.

Dans ce contexte, je propose d'aborder la chanson enregistrée comme un «récit phonographique», c'est-à-dire un récit dont l'articulation n'est pas restreinte au seul texte chanté et à son contenu sémantique, mais bien à l'ensemble des paramètres (abstraites, performanciers et technologiques). Comme c'est le cas dans la chanson à l'étude, tous ces paramètres contribuent à suggérer l'espace où survient l'action (à l'aide d'effets comme la réverbération, ou par le recours à des effets sonores, comme le son de la pluie), le déroulement du temps, ou les émotions ressenties par les personnages (par exemple, par le biais d'éléments paralinguistiques). Cette structure de médiation, proche de celle de la dramatique radiophonique ou du film cinématographique, nous conduit à pousser notre analogie un peu plus loin en abordant la notion de «personnage».

Personne, persona, personnage

Frith propose d'aborder les artistes de musique populaire un peu comme des acteurs de cinéma : dans les films, le personnage incarné par l'acteur est toujours contaminé, en quelque sorte, par l'aura médiatique de l'acteur lui-même ; il appelle ce phénomène «double enactment»¹⁶. Ainsi, dans le contexte d'une performance vocale, Frith en vient à «diviser» l'artiste pop en trois strates qui interagissent :

En premier lieu, on retrouve le personnage présenté comme le protagoniste de la chanson, son interprète et son narrateur: l'être implicite qui contrôle l'action en adoptant une attitude et un ton spécifiques. Mais il peut y avoir aussi un personnage «cité», celui dont il est question dans la chanson [...]. Superposé à ces personnages, on trouve la personnalité de l'interprète comme star, avec tout ce que l'on connaît à son sujet, ou plutôt, tout ce que l'on a bien voulu nous laisser croire à son sujet par le biais de la publicité et de la mise en marché. Finalement, s'ajoute notre représentation de l'interprète en tant que personne, telle que nous aimons bien nous l'imaginer, et qui nous est révélée, en fin de compte, par sa voix. (1996: 198-199. NT)

En conséquence:

L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de l'être véritable: un corps physique produisant des sons physiques; [...] une présence physique qui dépasse les contraintes formelles de la performance. (Ibid.: 212. NT)

Philip Auslander propose de systématiser cette tripartition, notamment en renommant chacune des strates (que je traduis à mon tour): la véritable personne, la *persona* de l'artiste et le(s) personnage(s) incarné(s) dans les chansons (Auslander, 2004: 6).

Lorsque appliqué à un artiste tel qu'Eminem, ce modèle simple est particulièrement révélateur. En effet, non seulement Eminem subdivise-t-il lui-même de façon explicite son «être public» en ces trois strates, mais tout son jeu consiste précisément à rendre floues les frontières entre les trois. Cohabitent ainsi la *personne* Marshall Mathers (né le 17 octobre 1972 à St. Joseph, MO), la *persona* Eminem (dont le nom dérive d'un jeu de sonorités avec les initiales de Marshall Mathers, M&M) et les différents *personnages* incarnés dans les chansons, en particulier celui de Slim Shady. Ce dernier donne d'ailleurs l'occasion à Mathers de laisser s'exprimer son côté sombre (qui découle apparemment de ses expériences personnelles, souvent difficiles), stratégie à l'origine de la plupart des controverses entourant le travail du rappeur¹⁷.

Notre analyse de la chanson «Stan» nous permettra à la fois d'identifier les différents personnages mis en scène dans la chanson (notamment le personnage central de Stan, qui correspond au «personnage cité» identifié par Frith), et de relever les diverses stratégies mises de l'avant (performancielles et technologiques) pour articuler leurs discours. L'un des aspects qui seront abordés concerne le traitement spatiotemporel du récit. À cet égard, la notion de son supradiégétique s'avérera fort utile.

Le son supradiégétique

Que nous abordions le discours chansonnier d'un point de vue strictement verbal (le texte) ou davantage dramatique (en tenant compte de la performance et de la «mise en scène phonographique»), nous sommes toujours confrontés à une particularité du genre: l'assujettissement du discours et de son énonciation au rythme et, plus généralement, au cadre musical de la chanson. Comment traiter, d'un point de vue narratologique, la présence d'un accompagnement musical dans une chanson? Comment justifier, par exemple, le fait que le texte énoncé par un personnage soit soumis à la fois aux règles de la prosodie, à une courbe mélodique et à la pulsation imposée par le rythme? Comment aborder les instruments que l'on entend en même temps que le discours chanté (ou *rappé*)? De façon plus précise, dans la mesure où ces paramètres agissent sur notre perception de la temporalité d'une chanson et de l'environnement immédiat des protagonistes qui l'habitent, comment s'intègrent-ils (ou non) à la diégèse?

Un genre cinématographique bien connu présente un problème analogue: la comédie musicale. Au cinéma, on distingue traditionnellement le son et la musique intradiégétiques (accessibles aux personnages, comme un orchestre jouant au cours d'une soirée à laquelle ces personnages participent) de la musique extradiégétique (non accessible aux personnages, responsable de l'«atmosphère émotive» du film). Mais qu'advient-il lorsqu'un personnage, par exemple, se met à chanter en gambadant dans la forêt, et qu'un accompagnement musical nous fait

soudainement entendre un ensemble d'instruments manifestement absents du strict espace diégétique? Le théoricien du cinéma Rick Altman aborde le problème en ces termes:

Mais peut-on dire que la chanson fait partie de la bande diégétique? Elle semble être le fait du personnage dont les mouvements des lèvres correspondent aux paroles, elle a l'air de constituer un son diégétique. [...] Du point de vue de la source et de la motivation, elle relève de la piste diégétique, mais si l'on considère son type de production et l'effet général, elle appartient à la piste musicale [extradiégétique]. (1992a: 78)

À ce problème, Altman propose la solution d'ajouter un nouvel espace qui chevaucherait l'intra- et l'extradiégétique: le *supradiégétique*. Selon ce schéma, ce n'est plus la musique qui accompagne l'action, mais plutôt les éléments de l'action qui deviennent subordonnés au rythme musical:

À ce moment, les événements de la diégèse répondent à un nouveau type de motivation. Les sons diégétiques disparaissent, les seuls qui sont maintenus à un volume normal sont ceux qui marquent la mesure, c'est-à-dire ceux qui sont soumis à la musique (claquettes, battements de mains, sons rythmiques naturels). (Ibid.: 84)

Ce rapprochement avec la comédie musicale n'est pas fortuit, comme le suggère d'ailleurs Simon Frith, qui considère la chanson comme «une mini-comédie musicale» (1996: 211). D'une façon générale, on pourrait postuler que les chansons enregistrées se conforment à ce jeu supradiégétique: on pourrait ainsi aborder toute chanson comme un récit, avec une diégèse à l'intérieur de laquelle chacun des éléments du discours narratif ou dramatique est assujéti aux règles musicales. C'est entre autres afin de mieux faire voir l'intérêt analytique de cette approche que j'ai choisi de me pencher sur une chanson qui exploite de façon explicite ce jeu supradiégétique, établissant ainsi une analogie plus marquée entre le cinéma et la chanson enregistrée. Comme nous le verrons maintenant, dans «Stan», même les éléments naturels, aussi déchainés soient-ils, se soumettent à la loi musicale, le tout au service du récit.

ANALYSE

Intrigue et structure générale du récit

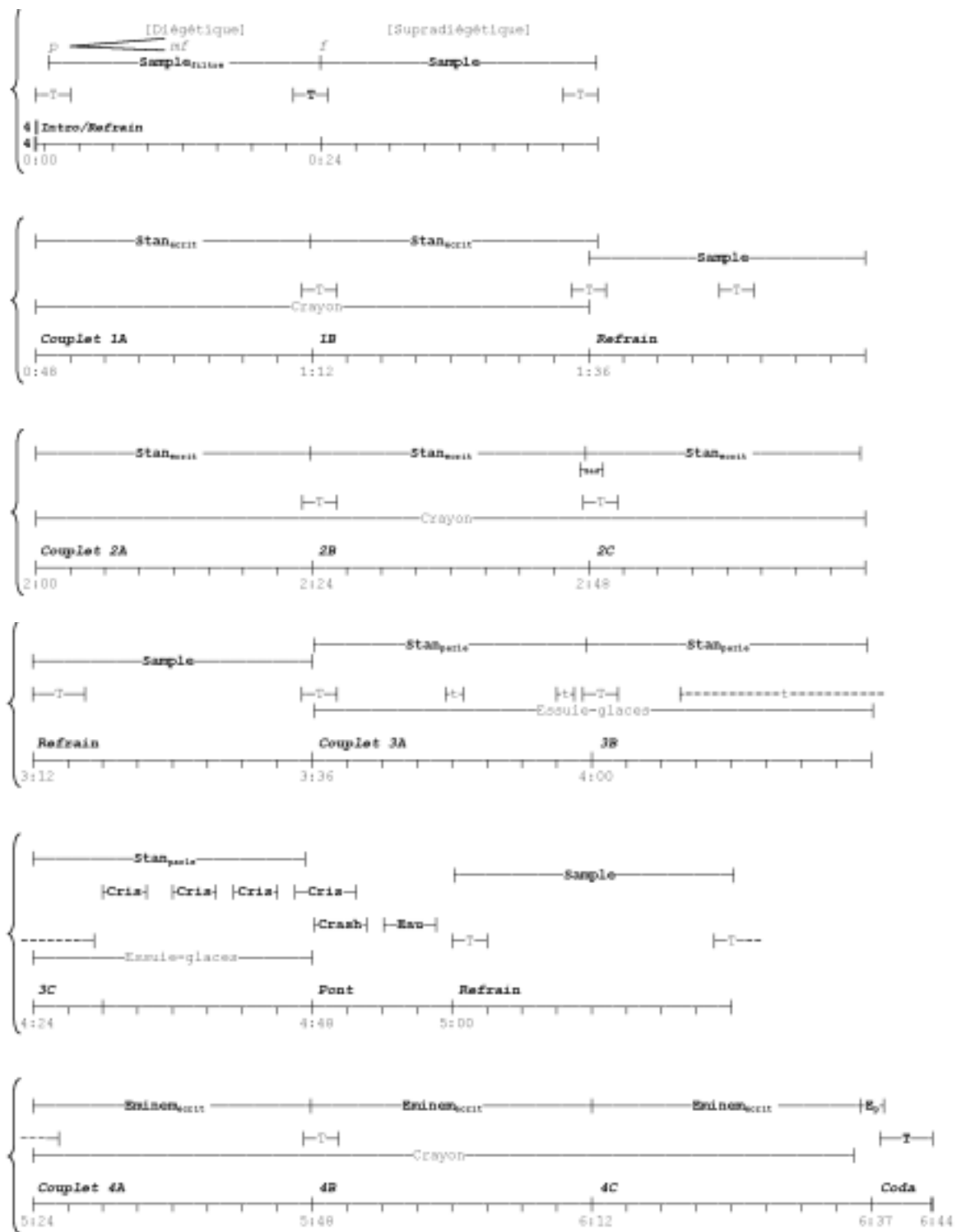
«Stan» raconte l'histoire tragique d'un admirateur (fictif) d'Eminem devenu pathologiquement fanatique; à tel point qu'il en vient à confondre (à l'instar de plusieurs détracteurs du rappeur...) le personnage de Slim Shady avec la persona d'Eminem. Il écrit ainsi plusieurs lettres à Slim Shady, lettres auxquelles Eminem voudra répondre, mais trop tard: ne recevant pas assez rapidement de réponses à ses missives, et croyant que Shady l'ignore complètement, Stan décide de commettre un crime en s'inspirant de gestes semblables posés par Slim Shady (gestes racontés dans «Kim» et «97' Bonnie and Clyde») ¹⁸. Il enferme ainsi sa femme (par ailleurs enceinte) dans le coffre arrière de sa voiture et se jette avec elle dans un cours d'eau au moment de passer un pont. Il enregistre la scène sur son dictaphone, qui sera d'ailleurs retrouvé une fois la voiture et les corps repêchés.

L'histoire de Stan est racontée sous la forme d'un récit épistolaire divisé en quatre couplets. Dans les deux premiers, on entend le personnage de Stan écrire ses lettres à Shady sur un ton de plus en plus réprobateur. Le troisième couplet nous fait entendre l'enregistrement qu'a fait Stan dans sa voiture au moment de l'accident volontaire, sorte de lettre sonore dans laquelle Stan exprime tout son dégoût et sa rage envers Shady qui l'a profondément déçu et, selon lui, trahi. Après l'accident, la chanson se clôt sur le quatrième couplet dans lequel Eminem, ignorant que Stan n'est plus de ce monde, répond finalement à ce dernier: ce n'est qu'au moment d'achever la rédaction de sa lettre qu'Eminem réalise que l'individu manifestement perturbé à qui il est en train d'écrire est en fait ce fanatique assassin dont il a entendu parler deux semaines plus tôt dans les médias: «Damn!», s'exclame-t-il à la toute fin de la chanson ¹⁹.

Schéma formel

Le schéma formel de «Stan» est donné à la page suivante ²⁰. Au bas de chacun des systèmes, dont les éléments sont groupés par des accolades, se trouve un axe de repère formel où sont identifiées les sections de

SCHÉMA FORMEL DE « STAN » (2000)



la chanson (couplets, refrains, pont, etc.), les mesures (chaque petite ligne verticale descendante représentant une barre de mesure de quatre temps²¹), de même que le minutage (la chanson s'étendant de 0:00 à 6:44). Pour faciliter le repérage, les indications de minutage coïncident avec des moments significatifs de la structure formelle, moments par ailleurs soulignés par la présence de barres de mesure verticalement plus longues. Par exemple, dans le premier système, l'indication «0:24» correspond au moment où l'instrumentation complète de la chanson fait son entrée. Comme bien souvent en musique populaire, ces sous-divisions correspondent à des groupes hypermétriques de quatre ou huit mesures.

Les différents segments étiquetés |—Sample—|, qui sont placés au-dessus de cet axe de repère formel, renvoient à des événements sonores bien précis entendus au cours de l'enregistrement. Pour faciliter la lecture (en évitant, par exemple, la superposition d'événements simultanés), j'ai choisi de répartir ces événements sonores sur deux strates principales: une strate «vocale» d'abord, et une seconde, où sont regroupés des effets sonores sans manifestations vocales. Ainsi, les segments étiquetés «Stan» et «Eminem» représentent les lignes vocales exécutées par les deux personnages centraux de la chanson (tous deux interprétés par Eminem ou, si l'on préfère, par Marshall Mathers). Le segment «Sample» renvoie, quant à lui, à l'extrait de la chanson «Thank You» (1999) de l'artiste britannique Dido, extrait qui a été inséré dans «Stan» et qui tient lieu de refrain²². Cette strate vocale inclut également les cris poussés par la femme enfermée dans le coffre arrière (4:30-4:55). Sous cette strate vocale, j'ai placé différents effets sonores entendus au fil de la chanson: le tonnerre (T), le son d'un crayon glissant sur le papier, celui des essuie-glaces, de même que les bruits liés à l'accident («Crash» et «Eau» survenant entre 4:48 et 5:00)²³.

Temps et espace

Relations supradiégétiques: le tonnerre

Comme l'illustre bien notre schéma formel, le temps d'une chanson enregistrée est littéralement

mesuré: il est divisé et subdivisé en mesures et en temps musicaux (noires, croches, etc.), selon une pulsation rythmique qui régule l'ensemble des événements sonores. Ainsi, les sections formelles débutent et se terminent généralement à des moments précis; c'est aussi en fonction de cette division rythmique que s'articulent et s'agencent les exécutions vocales et musicales, et même la plupart des effets sonores. Comme on l'a vu, c'est précisément cette dimension rythmique mesurée qui donne lieu à un univers où peuvent s'établir des rapports d'ordre supradiégétique entre les aspects musicaux et les autres éléments de la diégèse, un univers dans lequel tout (ou presque) s'échafaude et se combine au gré d'une pulsation maîtresse.

Selon Altman, dans la comédie musicale, c'est en partie cette étrange interaction qui permet d'explorer des rapports souvent inédits entre l'imaginaire et le réel:

Dans les œuvres relevant d'autres genres [que la comédie musicale], les pistes musicale et diégétique restent totalement séparées; dans la comédie musicale elles se livrent à un chassé-croisé permanent. La musique s'infiltre dans la bande diégétique, des bruits diégétiques se transforment en musique. [...] En abattant la barrière entre les deux pistes, la comédie musicale brouille la frontière entre la réalité et l'idéal. (1992a: 77)

Ce rapport particulier qu'entretient la comédie musicale avec la réalité et l'idéal m'apparaît tout aussi caractéristique de l'enregistrement qui nous intéresse. En effet, et comme le montre le schéma formel de «Stan», même les coups de tonnerre sont soumis à l'emprise du rythme musical et semblent tenir lieu de ponctuation structurante. En plus des coups de tonnerre qui ouvrent et closent la chanson, on retrouve tous ceux qui surviennent lors du passage d'une section formelle à une autre²⁴. Ce rôle de ponctuation est même observable à l'intérieur de la plupart des couplets, comme pour marquer les groupes hypermétriques de huit mesures évoqués plus haut. De plus, à certains endroits dans les refrains, la batterie s'arrête momentanément, comme pour laisser une place au tonnerre, autre indice des rapports

intimes qui s'établissent entre effets sonores et musique: les sons diégétiques sont maintenant absorbés, en quelque sorte, par le cadre musical supradiégétique. Mais à quel moment ce passage du diégétique au supradiégétique s'opère-t-il?

C'est le coup de tonnerre le plus intense qui joue peut-être le rôle de transition le plus important, soit celui soulignant la division de l'introduction en deux parties (0:24), et, du même coup, le passage du son (et de la musique) diégétique au supradiégétique²⁵. En effet, les 24 premières secondes de la chanson s'ouvrent, comme je l'ai dit, sur un coup de tonnerre, immédiatement suivi par l'extrait de la chanson de Dido, le tout superposé au son de la pluie. Or, l'extrait de «Thank You» est manipulé (d'où la mention «filtré» en indice dans le schéma), de telle sorte qu'on a l'impression qu'il provient d'un endroit spécifique dans la diégèse, du moins autant que faire se peut en situation acousmatique: peut-être d'un poste de radio ou de télévision, ou encore d'une chaîne stéréo éloignée de nous. Plus encore, et comme le montre l'épingle croissante du signe de crescendo sur le schéma, le niveau sonore de l'extrait augmente, passant approximativement de la nuance *piano* à *mezzo forte*, comme si on s'en approchait. Cette mise en scène nous suggère donc une musique qui semble d'abord intégrée à la diégèse, au même titre que le tonnerre et la pluie. Puis, lorsque survient le grand coup de tonnerre (0:24), l'extrait se trouve soudainement accompagné d'une section rythmique supplémentaire (batterie et basse) et de guitares, prenant ainsi l'avant-scène. C'est à partir de ce moment qu'on observe que tous les éléments de la diégèse sonore sont soumis au rythme qui impose l'extrait soutenu par cette nouvelle instrumentation²⁶.

Cette façon d'opérer la transition entre une musique intra- puis supradiégétique est d'ailleurs très semblable à ce qu'Altman a observé dans les comédies musicales. Altman montre bien que le passage du diégétique au supradiégétique s'opère le plus souvent par le biais de ce qu'il appelle un «fondu sonore»:

Les événements qui semblent se dérouler selon un processus entièrement causal glissent [...], grâce au fondu sonore, vers la

réduction du son diégétique et l'introduction d'une musique supra-diégétique transcendante. (1992a: 84)

Dans notre chanson, le tonnerre contribue manifestement à la transition (plus soudaine, j'en conviens, mais tout de même présente), tout en annonçant, d'une façon plus métaphorique cette fois, que l'histoire que l'on s'apprête à raconter n'est pas nécessairement joyeuse.

En effet, en plus de ce rôle formel structurant, le tonnerre semble aussi avoir une fonction connotative. Un peu à la manière d'anciens films gothiques ou d'épouvante, ou de leurs caricatures, l'orage qui gronde et les coups de tonnerre bien placés agissent comme un commentaire sur l'action, ou en enrichissent la portée émotive. Tout d'abord, il me semble important de souligner le rapprochement, d'une part, entre l'orage qui gronde à l'extérieur et, d'autre part, la musique, au tout début, qui semble provenir d'un endroit spécifique à l'intérieur²⁷. Fait intéressant, les paroles de l'extrait de «Thank You» font référence à une fenêtre (*window*), lieu de transition par excellence, justement, entre le monde extérieur et l'intérieur²⁸. D'ailleurs, lorsqu'on compare l'enregistrement original de la chanson de Dido avec l'extrait inséré dans «Stan», on se rend compte qu'un effet d'écho a été ajouté au mot *window* dans l'extrait figurant dans «Stan», effet qui fait ressortir le mot (et donc l'allusion) encore davantage. Un autre coup de tonnerre bien placé survient vers 1:12 sur le mot «Bonnie», soit au moment où Stan annonce à Slim Shady que sa femme est enceinte et que, si c'est une fille, elle s'appellera Bonnie, en l'honneur de la fille de Slim Shady²⁹. Le coup de tonnerre sur le mot «Bonnie» suggère ainsi un malaise, et annonce, par le truchement d'un lien intertextuel et transfictionnel, le malheur à venir, lui aussi inspiré par l'acte criminel raconté dans «97' Bonnie and Clyde».

Ordre et durée

Contrairement au récit littéraire, qui «n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte,

métonymiquement, à sa propre lecture» (Genette, 1972 : 78), la durée d'une chanson enregistrée, à l'instar d'autres manifestations qui se déroulent «dans le temps» (film, concert, pièce de théâtre, etc.), est fixe³⁰. Dans le cas qui nous occupe, le récit «dure» exactement 6 minutes et 44 secondes. Bien entendu, cette durée ne correspond pas au «temps» de l'histoire racontée, laquelle, selon les indices fournis par l'enregistrement et le texte, semble s'étendre sur une période d'au moins six mois, soit entre le moment où Stan écrit sa première lettre au début de la chanson et celui où Eminem achève la sienne à la toute fin³¹.

Comme je l'ai rapidement évoqué plus haut, le récit est structuré en quatre couplets entrecoupés par le retour du refrain. D'un point de vue dramatique, l'action de chacun des couplets se déroule à des moments différents ayant leur durée propre. Le récit phonographique découpe donc l'histoire en segments, que j'appellerai, par analogie avec le cinéma, des «séquences». Ce fractionnement elliptique ne présente toutefois pas d'anachronies : il s'agit simplement de quatre séquences isolées qui sont ordonnées de façon chronologique et qui sont séparées par d'importantes ellipses³². Tous les refrains qui suivent les couplets (et le pont) jouent donc un rôle de transition entre les différentes séquences dramatiques (j'y reviendrai). En même temps, et comme pour donner une unité thématique (bien qu'idéale) à cet ensemble par ailleurs segmenté, la pluie et le tonnerre sont présents tout au long de la chanson, donnant ainsi l'impression que l'orage gronde sans relâche depuis six mois, ou encore que Stan a subi un mauvais sort et que son personnage est irrémédiablement lié au mauvais temps (un trope tout à fait conforme aux genres fictionnels dont semble relever la chanson).

Toutes ces séquences ont lieu à des moments et en des endroits spécifiques relativement identifiables : nous nous trouvons vraisemblablement chez Stan, dans les deux premiers couplets ; dans sa voiture, dans le troisième ; et finalement chez Eminem, dans le quatrième (bien que ce dernier puisse se trouver n'importe où, considérant qu'il effectue tournée après

tournée). De plus, l'intervalle de temps plus ou moins mesurable qui s'écoule entre chacun de ces moments permet de justifier la colère grandissante de Stan vis-à-vis d'Eminem, une colère qui s'entend de plusieurs façons, comme notre analyse des modes de représentation et des voix l'illustrera.

MODES ET VOIX

Comme au théâtre, au cinéma ou à la radio, la chanson enregistrée permet de «montrer» (de façon acousmatique) l'action. Bien que plusieurs chansons mettent en scène un narrateur racontant, en partie ou en totalité, une histoire, la chanson à l'étude est construite sur le mode de la représentation dramatique : on nous y présente des «tranches» d'action – chacune, comme on l'a vu, se déroulant en temps réel à des moments et en des lieux différents –, durant lesquelles interviennent des personnages dont on entend le discours. Ce discours «direct» est cependant de deux types : discours *intérieur*, lorsque Stan ou Eminem écrivent leurs lettres (indiqué par la mention «écrit» en indice dans le schéma formel) ; et discours *prononcé*, lorsque Stan s'enregistre au moment de l'accident dans le troisième couplet (incluant les cris de sa femme), ou lorsque Eminem prononce «Damn!» (indiqué par la mention «parle» dans le schéma).

Ici encore, le recours aux techniques d'enregistrement permet de mettre phonographiquement en scène ces différentes formes de discours, en plus de rendre audibles les émotions ressenties et exprimées par les personnages. Bien que la chanson enregistrée soit une forme d'expression acousmatique, il est tout à fait possible de manipuler les voix de façon à ce qu'elles semblent présentes ou non dans le cadre de la scène sonore virtuelle (par exemple, en jouant avec des effets stéréophoniques ou en altérant le timbre de façon significative), ou afin de suggérer que le discours soit effectivement prononcé, ou énoncé intérieurement. Ce sont ces différentes configurations que nous allons maintenant aborder, selon que les voix sont intérieures ou prononcées à voix haute³³.

Voix intérieures

Lorsque les personnages de Stan et d'Eminem rédigent leurs lettres, nous entendons leur voix respective. Or, il est plus que probable que le discours entendu ne soit pas prononcé à voix haute ; plutôt, il s'agit simplement d'une représentation sonore du texte en train d'être rédigé par l'auteur de chacune des lettres. Parmi les indices qui nous indiquent que ces voix sont intérieures, mentionnons la présence de réverbération dans la voix, de même que le son du crayon glissant sur le papier. En effet, la réverbération qui affecte les voix de Stan et d'Eminem, lorsqu'ils écrivent, fait en sorte de situer leurs voix dans un environnement sonore détaché de celui où ils se trouvent physiquement. Dans les deux cas, le son du crayon n'est affecté d'aucune réverbération, suggérant qu'un énoncé à voix haute dans le même environnement n'en serait pas affecté non plus, ce qui n'est pas le cas. De plus, le niveau sonore élevé du crayon suggère que le point d'écoute est tout près du personnage : une telle proximité ne donnerait pas lieu à une voix réverbérée. En fait, tout se passe comme si ce que l'on entend correspondait à ce que le sujet entend lui-même au moment d'écrire sa lettre : les sons de son environnement physique immédiat (le crayon tout proche, l'orage, la musique de Dido – par ailleurs devenue supradiégétique), de même que son propre discours, qu'il objective, en quelque sorte, comme le suggère la réverbération qui détache cette voix de l'environnement physique du sujet. Cet effet de mise en scène vocale est différent des cas où le discours est prononcé à voix haute.

Voix prononcées

Pour Jean Châteauvert,
[...] le dialogue correspond à la forme canonique de discours [filmique], prononcé à voix haute dans la diégèse visualisée, et qui est potentiellement accessible à tout personnage se trouvant dans le même environnement. (1996 : 142)

Comme l'indique le mot « potentiellement » de cette définition, et en dépit de ce que suggère son appellation, le dialogue n'exige pas la présence

effective de deux ou de plusieurs personnes : il s'agit plutôt d'un énoncé « qui peut prendre la forme d'un dialogue effectif ou d'un monologue à voix haute, susceptibles, l'un comme l'autre, d'être entendus par tout personnage figurant dans cet environnement » (*ibid.*). Ici, le mot « environnement » est crucial : en effet (et contrairement à la voix intérieure dont on vient de parler), puisque le dialogue a lieu dans un environnement, le son de la voix devient automatiquement « teinté » par cet environnement, conférant à la voix ce que Rick Altman appelle une « signature spatiale »³⁴.

Dans le troisième couplet, Stan s'enregistre lui-même à voix haute alors qu'il conduit sa voiture. Sa voix est alors potentiellement accessible aux autres personnages partageant son espace diégétique. Aussi entreprend-il une sorte de double dialogue : d'abord, un dialogue indirect avec Slim Shady à travers le dictaphone ; ensuite avec sa femme (« Shut up bitch ! », 4:31-4:32), qui est enfermée dans le coffre arrière et qui pousse des cris pendant l'enregistrement. Dans ce contexte, la voix de Stan résonne tout à fait comme si elle émanait de l'habitacle d'une voiture, tout comme la voix de sa femme, dont le timbre a été altéré de façon à donner l'impression qu'elle provient du coffre, et donc qu'elle est située à une certaine distance du dictaphone. On pourrait même aller jusqu'à considérer la voix de Stan comme étant *in* et celle de sa femme comme étant hors champ (*off*), comme le suggère leur signature spatiale respective. De plus, le son des essuie-glaces, superposé à celui de la pluie, contribue au réalisme de la séquence, qui débouche sur l'accident (4:48-5:00), lui aussi représenté de façon réaliste avec les bruits de pneus qui crissent avant l'impact et la plongée dans le cours d'eau. Toutefois, et comme le montre le schéma formel, ce réalisme est constamment fragilisé, puisque tous ces sons demeurent assujettis à la musique supradiégétique qui rythme l'ensemble (par exemple, les pneus commencent à crisser sur le premier temps de la mesure, tout comme le son de la voiture qui plonge dans l'eau). Cette dernière remarque au sujet de la musique nous amène à traiter de la performance vocale.

Performances vocales

L'une des caractéristiques de la chanson enregistrée qui la rapproche de pratiques comme le théâtre ou le cinéma, en même temps qu'elle l'éloigne de la littérature, concerne la présence de performances vocales, fixées et médiatisées par les techniques d'enregistrement sonore. Ainsi, «les particularités de l'élocution» (Genette, 1983: 34), comme le timbre de la voix, les intonations, les accents, etc., deviennent partie intégrante de la chanson. Ce sont ces aspects paralinguistiques qui permettent à la fois d'identifier les personnages et de véhiculer leurs états émotifs (Poyatos, 1993). Or, comme on l'a vu, l'interaction entre les trois niveaux identitaires que sont la personne, la persona et le personnage ajoute à l'ensemble: ici, c'est évidemment Marshall Mathers qui incarne les personnages de Stan et d'Eminem dans notre chanson. Le mot «incarne» devient important, dans la mesure où c'est dans la voix enregistrée que subsistent les seules traces concrètes et physiques de la personne de Mathers, qui les contrôle de façon à jouer ces rôles. En même temps, la persona publique d'Eminem fait en sorte que c'est ce niveau d'identité qui, peut-être, domine tous les autres: lorsqu'on entend Stan, et bien que l'on comprenne qu'il s'agisse de Stan (le personnage), on entend néanmoins toujours Eminem (la persona), par l'entremise de Mathers (la personne). Voyons de plus près comment se manifestent ces différentes relations.

Mathers personnifie vocalement les personnages de Stan et d'Eminem en donnant à chacun un timbre relativement spécifique. La voix de Stan est ainsi plus aiguë et nasillarde que celle d'Eminem qui, dans le dernier couplet, présente plus de basses fréquences³⁵. Par ailleurs, le ressentiment croissant de Stan est évidemment aussi reflété dans la performance vocale de Mathers. Ainsi, bien que l'on sente une pointe de déception dans le premier couplet, le deuxième couplet est généralement énoncé avec plus d'intensité, et certains mots plus particulièrement, comme «fucked up» (2:04-2:05) ou «pain» (2:51-2:52). Toutefois, c'est dans le troisième couplet que Stan éclate véritablement, alors qu'il s'enregistre sur son

dictaphone. Déjà, la performance de Mathers dans les sections A et B du couplet 3 illustre l'état d'esprit du personnage, qui s'apprête à commettre son geste. Mais c'est au moment de passer à la section C que culmine l'action; Stan crie alors à Shady, à qui il souhaite de faire des cauchemars à son sujet:

*You ruined it now, I hope you can't sleep and you dream
about it*

*And when you dream I hope you can't sleep and you SCREAM
about it*

*I hope your CONscience EATS at you and you can't
BREATHE without me (4:21-4:31)*

Dans cet extrait de dix secondes, l'accentuation (représentée par le souligné) joue un rôle central dans l'expression des sentiments exprimés par Stan. Non seulement fait-elle ressortir les mots importants, mais elle échange magistralement avec le rythme imposé par le cadre musical de la chanson, un trait d'ailleurs caractéristique du rap (Béthune, 2004: 79-81). Quant aux majuscules, elles indiquent les syllabes qui sont prononcées avec une voix rauque, illustrant ainsi clairement la colère du personnage³⁶. On le voit, l'élocution constitue un élément capital d'une chanson enregistrée. J'en conviens, «Stan» est avant tout *rappée*, et donc différente d'une chanson avec une mélodie chantée. Pourtant, une voix chantante intervient à chaque refrain: celle de Dido.

Dido: narratrice supradiégétique?

Jusqu'à maintenant, nous n'avons abordé le refrain de la chanson, et donc l'extrait de «Thank You» de Dido, que selon une perspective formelle: l'extrait joue un rôle de transition spatiotemporel, nous permettant de sauter d'une séquence dramatique à une autre. Toutefois, la nature singulière de la chanson nous oblige à considérer les rapports que peut entretenir ce refrain avec notre récit. En d'autres termes: quelle serait la fonction de cet extrait, d'un point de vue narratologique³⁷? Dido pourrait être considérée comme une sorte de narratrice supradiégétique (donc présente à la fois dans l'espace intradiégétique et extradiégétique) commentant, d'une certaine façon, le

récit. Pour nous permettre d'explorer cette avenue, je reproduis le texte de l'extrait en question :

*My tea's gone cold I'm wondering why
I got out of bed at all
The morning rain clouds up my window
and I can't see at all
And even if I could it'd all be gray,
but your picture on my wall
It reminds me, that it's not so bad,
it's not so bad*

Ce texte entretient des rapports évidents avec notre histoire. D'abord, la présence de la pluie et de l'ambiance « grise » correspond tout à fait à l'atmosphère sombre dépeinte dans « Stan ». Ensuite, la ligne « but your picture on my wall » renvoie à deux extraits tirés des lettres de Stan à Slim Shady. Dans le premier couplet, un Stan toujours admiratif écrit : « I got a room full of your posters and your pictures man », alors qu'une fois désillusionné et en colère (dans le troisième couplet), on l'entend vociférer : « I hope you know I ripped all of your pictures off the wall ». En plus de ces correspondances, le contenu musical de l'extrait (la mélodie et l'harmonie, entre autres) ajoute une touche presque sentimentale à l'ensemble.

Dans le contexte de l'attitude de Stan qui passe d'une admiration fanatique à une haine (auto)destructrice, le refrain ajoute au récit en éclairant l'action différemment à chacun de ses passages : au tout début, et comme on l'a vu, la manipulation « timbrale » de l'extrait et l'environnement sonore dans lequel il est plongé installent déjà l'auditeur dans une ambiance plutôt sombre :

Le premier élément accrocheur, cet index qui nous fait signe, est carrément génial. La voix de Dido est étouffée sous les sons de l'orage et une couche de bruits parasites électroniques (comme si sa voix venait du casque d'écoute d'un étranger assis tout près de nous). Obligé d'écouter, on est déjà attiré vers une nouvelle vie, vers le monde de quelqu'un d'autre; et pour ce seul instant, on s'expose, sans protection. (McKinney, 2005 : 315. NT)³⁸

Puis, dans le contexte des deux premiers couplets (avant l'accident), le refrain contribue à véhiculer une

partie des sentiments ressentis par Stan qui oscillent entre une tristesse profonde et une sorte de répit que lui accorde sa « relation » avec son idole, Slim Shady. Après l'accident, l'extrait devient plutôt rétrospectivement nostalgique et se juxtapose, en quelque sorte, à notre propre consternation devant les événements racontés. Comme c'est le cas dans la plupart des chansons, la répétition structurelle du refrain ne coïncide donc pas avec un discours réitéré : à chaque passage, sa signification s'enrichit plutôt du contexte dans lequel il s'insère. De plus, dans le cas qui nous occupe, le fait que l'extrait provienne d'une autre chanson contribue à lui conférer ce statut potentiel de commentateur. Il s'agit d'un corps étranger qui, en s'intégrant à l'ensemble, n'en demeure pas moins toujours détaché. C'est là, je pense, l'un des atouts du statut supradiégétique, l'une des façons de rendre palpable ce jeu entre l'idéal et le réel dont parle Altman.

CONCLUSION

Dans son article à propos de « moments magiques » en musique populaire, Devin McKinney fait un parallèle entre « Stan » et d'autres chansons du même genre des années 1960. En particulier, il entend dans « Stan » une claire évocation des chansons réalisées par ce personnage mystérieux au nom emblématique, George « Shadow » Morton :

Eminem réactive un scénario des plus élémentaires, un scénario dans lequel la route n'est pas une métaphore existentielle, mais plutôt le théâtre de l'expression des émotions : un lieu où se jouent l'effroi, le désastre, l'autodestruction. Remontez cette route jusqu'à son point de départ, et qui trouvez-vous en train d'appeler Eminem à travers les décennies ? Les Shangi-Las ! On entend le début de « Remember (Walking in the Sand) ». On entend les orages, et des adolescents de la ville pleurant sur des autoroutes abandonnées. On perçoit l'impression cinématographique d'un espace enregistré, de même que des récits d'amours obsessifs, de séparations irréconciliables, de morts violentes (causées le plus souvent par des accidents de la route). [...] « Stan » n'est plus ce récit ultraviolent que j'ai d'abord cru entendre, aussi incisif et vide d'émotion qu'un film de

Tarantino; plutôt, il s'agit d'un pur opéra-pop mélodramatique, mais plus riche et plus engagé. (McKinney, 2005: 315-316. NT)

Dans cet article, j'ai voulu montrer comment la chanson enregistrée, conçue comme une forme d'expression multimédiatique (proche du cinéma), permettait de structurer un récit à l'aide de paramètres autres que son seul texte. J'ai d'ailleurs volontairement écarté le plus possible l'analyse narratologique du texte de « Stan », de façon à me concentrer sur le rôle de la voix et de la technologie. Une analyse du texte dévoilerait une structure narrative riche et complexe, remplie de liens intertextuels et transfictionnels divers, mais en même temps fort différente de celle décrite dans cet article consacré au rôle de la voix et de la technologie. Je laisse donc le soin à d'autres de procéder à une telle analyse, de façon à montrer les rapports que cette structure entretient avec celle du récit phonographique. La chanson enregistrée, abordée comme objet multimédiatique, exige que l'on tienne compte du texte, bien sûr, mais pas au détriment des autres paramètres.

Comme je l'ai suggéré au début de cet article, je suis d'avis que le terme « musique » est fréquemment restreint à une certaine conception qui exclut, le plus souvent, le type de chanson dont il a été question ici. En fait, et comme je l'ai à plusieurs reprises signalé ailleurs, la musique populaire enregistrée consiste en une forme d'expression relativement éloignée de notre conception traditionnelle de la musique (au même titre que, par exemple, la musique électroacoustique). Il s'agit toutefois toujours d'un art de la « combinaison des sons », mais de sons concrets, audibles, matériels, charnels même. C'est dans cet agencement de lignes mélodiques, de rythmes et de sons physiques que se trouve la richesse d'une telle pratique.

Un tel plaidoyer ne vise toutefois pas à justifier la valeur ni l'ensemble de la production musicale populaire, ni du travail d'un artiste en particulier comme Eminem. J'ai choisi Eminem notamment à cause de sa très grande popularité; j'ai également choisi de ne pas me prononcer sur la valeur (esthétique ou

morale) de son travail³⁹. Mon objectif était plutôt de suggérer quelques pistes qui pourraient aider à mieux comprendre le mécanisme au cœur de ce type d'objet; à mieux comprendre comment une telle construction parvenait à véhiculer un ensemble de significations, lesquelles, une fois lancées, peuvent alors donner lieu à une série d'interprétations et de jugements. Il me semble toutefois clair que, du point de vue d'une construction destinée à raconter une histoire, la structure narrative de cette chanson, à l'instar d'innombrables autres, est particulièrement efficace.

NOTES

1. La recherche liée à la rédaction de cet article a bénéficié du soutien financier du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC).
2. De plus, le fait de fixer ces paramètres sur papier les stabilise, en quelque sorte, excluant ainsi les micro-variations (pourant cruciales) qu'ils subissent lors de l'exécution.
3. Ailleurs, il explique: « Le discours musical s'inscrit dans le temps. Il est fait de répétitions, de rappels, de préparations, d'attentes, de résolutions, et, au niveau de la syntaxe mélodique, c'est sans doute Leonard Meyer qui est allé le plus loin dans l'inventaire de ce qu'on pourrait appeler les techniques de la continuité. On est tenté de parler de récit musical à cause de l'existence de cette dimension syntaxique et temporelle de la musique. [...] Le contenu d'un récit, l'histoire qui est racontée, peut être "décollée" de son support linguistique pour être prise en charge par un autre médium, un autre type de discours, le film ou la bande dessinée. [...] En musique, les connexions se situent au niveau du discours, pas au niveau de l'histoire » (1990: 72-73).
4. Parmi les propositions que Nattiez passe ainsi en revue, mentionnons celles d'Abbate (1991), Cone (1974) et surtout Newcomb (1987).
5. En plus de l'entrée « Narratology, Narrativity » du *Grove Music Online* par F. E. Maus (2000), mentionnons le volume 12 (nos 1-2) de la revue *Indiana Theory Review* consacré à la narrativité musicale, dans lequel on retrouve un article du même Maus (1991), en plus de ceux d'autres musicologues de la même envergure, dont R. Hatten (1991), E. Tarasti (1991) et L. Kramer (1991). Ici encore, les résultats sont plutôt mitigés, comme le laisse entendre Kramer en conclusion de son article: « Tout chercheur voyant dans la narratologie un moyen d'éclairer la structure et l'unité de la musique serait mieux de chercher ailleurs » (1991: 162. NT). Je renvoie également les lecteurs à des travaux plus récents, dont ceux par S. McClatchie (1997), J. K. Novak (1997), M. Grabóczy (1998), V. Micznik (2001) ou E. Tarasti (2004). Micznik fait le constat synthétique suivant: « Évidemment, la question n'est pas de déterminer si la musique en elle-même constitue un récit dans le sens littéraire du terme; plutôt, par ses manifestations et son discours, elle peut sembler présenter des situations analogues à celles rencontrées dans des histoires. La musique est un média qui présente un potentiel narratif, tel que défini de façon très générale par Hayden White [1981: 1]: elle peut traduire une certaine forme de connaissance en une certaine forme de récit. [...] C'est

pourquoi je n'essaie pas de déterminer si un texte musical peut être qualifié de narratif ou non de façon univoque ; nous sommes plutôt en présence d'un spectre de possibilités, permettant d'aborder la musique avec des degrés variables de narrativité » (Micznik, 2001 : 244-245. NT).

6. Quant aux deux autres catégories, elles comprennent l'influence de la musique sur les médias non musicaux, ou ce qu'il appelle la « musicalisation » : par exemple, un roman dont la structure aurait été inspirée par la forme « sonate » (à ce sujet, voir par ailleurs l'excellent ouvrage du même W. Wolf [1999], de même que celui de F. Escal [1990]), et, finalement, la narrativité musicale proprement dite.

7. La chanson n'est d'ailleurs mentionnée nulle part ailleurs dans cette encyclopédie (par ailleurs fort instructive), dont l'objectif est pourtant d'offrir un outil transdisciplinaire : « Cet ouvrage se veut un outil de référence universel, constituant ainsi une riche ressource pour les étudiants et les chercheurs de toutes les disciplines s'appuyant sur des concepts liés aux récits, ou utilisant des méthodes d'analyse narratologique. Par conséquent, et bien que couvrant un large éventail de modèles structuralistes et de cadres théoriques d'abord conçus pour étudier la narrativité littéraire, cette encyclopédie vise bien au-delà en voulant présenter un panorama des méthodes élaborées pour l'analyse narrative d'une grande variété de médias et de genres : tant le cinéma, la télévision, l'opéra ou les environnements numériques, que la rumeur, les sports télévisés, la bande dessinée et les avis de décès, pour n'en nommer que quelques-uns » (Herman, Jahn et Ryan, 2005 : x. NT). Il me semble révélateur que l'on décide d'inclure certaines pratiques (par exemple, les notices nécrologiques) tout en excluant la chanson, laquelle, pourtant, est à la fois l'une des formes d'expression les plus anciennes et les plus répandues dans le monde, et dont le potentiel narratif est non seulement évident, mais fortement exploité.

8. Une grande exception à cette tendance : le livre de G. Sibilla (2003), qui tente justement de proposer une narratologie de la chanson populaire. Toutefois, ce livre n'est disponible qu'en italien. Bien que quelques auteurs se soient également momentanément inspirés de la narratologie dans leurs analyses de chansons populaires, aucun, à ma connaissance, à part Sibilla, n'a cherché à élaborer un modèle narratologique de la chanson enregistrée.

9. Voir également Ryan, 2004.

10. Par exemple, dans « Confess » (1948), la voix de Patti Page est réenregistrée, de sorte que deux lignes vocales différentes se chevauchent et se répondent, bien qu'émisses par la même chanteuse. De plus, l'une de ces lignes vocales baigne dans une réverbération abondante, donnant l'impression qu'elle résonne dans un environnement spatial différent de la première. En fait, tout se passe comme si la voix intérieure de la protagoniste (peut-être sa « conscience ») dialoguait avec sa voix « principale ». Pour plus de détails sur cet enregistrement historiquement important, voir Lacasse (2000 : 120-122).

11. Certains auteurs se sont déjà penchés sur « Stan » ; toutefois, leurs analyses, bien que généralement pertinentes, ne visent pas à dévoiler les mécanismes mis en œuvre dans l'articulation du récit phonographique. Voir surtout le mémoire d'A. Woods (2004 : 44-63).

12. Par *acoustique*, j'entends le fait que les sources sonores ne sont pas visibles pour l'auditeur.

13. Ici encore, il faudrait invoquer des *degrés* de narrativité.

14. Firth cite Russelson (1992-93 : 8-9).

15. Pour une application de la notion de mise en scène phonographique à l'analyse d'une chanson, voir Lacasse (2002).

16. Il écrit : « Les chanteurs populaires déploient à la fois leur personnalité de star (leur image) et la personnalité que le texte de la chanson exige. L'art de la vedette pop consiste alors à activer ces deux niveaux en même temps » (Frith, 1996 : 212. NT). Voir également Genette (2004 : 62-63).

17. À ce sujet, G. Lynch écrit : « Eminem décrit Slim Shady comme la partie « sombre, malfaisante et pathologiquement inventive » de lui-même. Mais

contrairement à l'individu Marshall Mathers, rejeté et persécuté, ou à Eminem, qui essaie d'être le gentil garçon, Slim Shady a pour mission de détruire tous ceux qui lui ont fait du tort ou l'ont blessé, en plus de causer le chaos au gré de ses pulsions. En incarnant le personnage de Slim Shady, Marshall/Eminem peut alors exprimer les sentiments qu'il ressent envers l'univers qui l'entoure, de même que les choses qu'il aimerait faire subir aux gens qui lui ont causé du tort. C'est justement le recours à ce personnage qui permet d'aborder ces fantasmes comme le fruit d'un esprit dérangé, plutôt que comme des déclarations littérales de ce que souhaiterait Marshall/Eminem » (Lynch cite C. Weiner, 2001 : 10. NT).

18. « Kim » (2000) raconte le meurtre de la femme de Slim Shady (Kim), assassinée par Shady lui-même, alors que « 97' Bonnie and Clyde » (1999) met en scène Slim Shady et sa petite fille d'environ deux ans lors du trajet en voiture pour aller jeter le corps de la mère/épouse dans un lac. Plusieurs auteurs se sont penchés sur ces chansons au sujet sordide (surtout « 97' Bonnie and Clyde ») : voir, entre autres, Keathley (2002), Woods (2004 : 19-43), Burns et Woods (2004) et Lacasse et Mimmagh (2005).

19. Pour des raisons de droits d'auteur, le texte complet de la chanson ne peut être reproduit ici. Je renvoie donc les lecteurs au livret du CD (Eminem, 2000) ou encore à Internet, dans lequel on peut trouver de multiples sites avec les paroles de « Stan » (ex. : <http://www.thelyricarchive.com/lyrics/stan.shtml> (page consultée le 1^{er} mai 2006)).

20. Il est suggéré aux lecteurs de suivre l'analyse en ayant accès à l'enregistrement de la chanson. Les indications de minutage correspondent à celles apparaissant sur tout lecteur CD ou baladeur.

21. Sauf la toute première et la dernière : la première mesure, incomplète et très courte (moins d'une seconde), se réfère simplement au début du coup de tonnerre sur lequel s'ouvre la chanson (en langage musical, on pourrait parler d'une « anacrouse »), suivi de près par le début du « Sample », dont le commencement coïncide avec le début de la deuxième mesure (qui, en fait, constitue la première mesure complète). Quant à la dernière mesure, on n'y trouve plus de barres de mesure, indiquant ainsi que toute activité musicale rythmée est suspendue : seul persiste le son de l'orage qui s'évanouit en fondu au silence (6:37-6:44).

22. Paradoxalement, l'extrait en question constitue pourtant le premier couplet de la chanson-source, et non son refrain.

23. J'ai toutefois exclu de la grille un effet sonore pourtant crucial : le son de la pluie. Mais comme sa présence est constante, du début à la fin de la chanson, il m'a semblé qu'une représentation graphique était inutile. Autre élément absent de la grille : l'accompagnement musical. En effet, cette analyse ne prend en compte que de façon secondaire le matériau musical proprement dit, pour se concentrer, comme je l'ai déjà annoncé, presque exclusivement sur deux autres aspects : la performance vocale et le recours à la technologie (notamment, la présence d'effets sonores). Pour une analyse des paramètres musicaux dans « Stan », voir Woods (2004 : 52-55).

24. Notons la présence presque systématique d'un coup de tonnerre au moment de passer des couplets aux refrains (1:36 et 3:12), du pont au refrain (5:00), ou encore des refrains aux couplets (0:48 et 3:36). Une seule exception : le passage du refrain au couplet 2A (2:00).

25. Dans le schéma formel, ce coup de tonnerre est d'ailleurs indiqué par un « T » (en caractères gras).

26. D. McKinney interprète de façon élégante ce passage : « Un extrait de chanson qui flottait dans le monde à la dérive est soudainement usiné et astiqué dans un but précis : la boucle sonore tournant maintenant sans cesse dans la mémoire d'un désaxé, la voix de Dido semble moins vivante que lorsqu'elle était entendue sans artifice sous la statique et l'orage. L'effet produit ici est celui du sentiment de perte, de ruine qui semble s'installer de façon définitive dans le quotidien, du destin fermant toute issue vers la réalité ; et tout ce qui suit ne sert qu'à concrétiser et justifier toute la peur contenue dans ce seul moment » (2005 : 315. NT).

27. C'est entre autres ce que suggère le vidéoclip de la chanson qui commence par montrer une fenêtre de laquelle on se rapproche. À partir de 0:24, la caméra se trouve tout à coup dans la pièce où Stan s'apprête à rédiger sa première lettre. Pour une analyse du vidéoclip de « Stan », voir Woods (2004 : 56-60).

28. Je remercie C. Savoie pour cette observation.

29. Il faut savoir que c'est parce qu'il a entraîné sa petite fille de deux ans dans le meurtre de Kim, dans le refrain de « 97' Bonnie and Clyde », compare le couple qu'il forme avec sa fille avec celui des criminels Bonnie Parker et Clyde Barrow, dont l'histoire (quelque peu romancée) est racontée dans le film *Bonnie and Clyde*, réalisé par A. Penn (1967) : autre lien intertextuel. Les controverses auxquelles ont donné lieu cette chanson et d'autres, comme « Kim », au moment de leur lancement ne concernaient pas tant leur contenu violent (présent dans un grand nombre de chansons, tous genres confondus), que le fait que les noms des personnages et leurs voix sont ceux des véritables membres de la famille de Marshall Mathers : sa fille Hailey, et son ex-femme Kimberley. Ici, plus qu'ailleurs, Eminem fait (dangereusement) se chevaucher les frontières entre ses personnages, sa persona et sa personne.

30. On note bien entendu des exceptions, ou des cas extrêmes : « Le concert le plus lent et le plus long du monde – il doit s'achever en 2639 – s'est enrichi hier d'un nouvel accord, qui doit être joué plusieurs mois sur l'orgue d'une église de Halberstadt. C'est dans cette église abandonnée que se tient depuis le 5 septembre 2001 le récital d'une œuvre du compositeur expérimental américain John Cage (1912-1992), intitulée *Organ2/ASLSP*, abréviation de « As SLOW as Possible » (Agence France Presse). Je remercie R. Saint-Gelais pour cette référence. Pour une analyse approfondie de la durée des œuvres d'art, voir Genette (1994 : 72-74).

31. Dans son enregistrement (troisième couplet), Stan dit « It's been six months and still no word » (3:42-3:43). Puis, dans le dernier couplet, on apprend que deux semaines se sont écoulées entre le moment de l'accident et celui où Eminem répond à Stan : « I seen this one shit on the news a couple weeks ago that made me sick / Some dude was drunk and drove his car over a bridge » (6:20-6:26). Il demeure pourtant un doute sur cette période de six mois, qui pourrait être plus longue. En effet, dans le premier couplet, Stan mentionne qu'il avait déjà écrit deux lettres avant celle qu'il est en train d'écrire : « Dear Slim, I wrote but you still ain't callin' / [...] I sent two letters back in autumn, you must not-a got them » (0:48-0:57). Toutefois, dans la mesure où Stan présume que Shady n'a pas reçu ces deux lettres à cause de problèmes émanant du service postal ou d'une adresse trop imprécise, je prends pour acquis que la période de six mois à laquelle il se réfère ne prend pas en compte les moments où il a écrit ces deux lettres ; ce qui, de toute façon, ne changerait pas grand-chose à notre analyse : ce qu'il faut noter ici est l'écart important entre le temps du récit et celui de l'histoire.

32. On retrouve toutefois d'innombrables cas d'anachronies phonographiques de toutes sortes dans le répertoire de la chanson populaire enregistrée (en plus, bien entendu, de celles présentes dans les textes). Voir, par exemple, mon analyse de la chanson « Front Row » d'Alanis Morissette (Lacasse, 2002).

33. Pour cette section de l'analyse, je me suis en partie inspiré du modèle proposé par J. Châteauevert dans son livre sur la voix *over* au cinéma (1996). Châteauevert propose une catégorisation des configurations vocales organisée selon deux critères : la visibilité des sources vocales à l'écran (source visible *versus* source non visible), et l'accessibilité par les autres personnages de la diégèse à ces sources vocales (accessibilité diégétique *versus* accessibilité extradiégétique). Découlent du croisement de ces critères les quatre catégories de base suivantes : 1) la voix in, qui est intradiégétique et dont la source est visible, et qui rend compte de la vaste majorité des voix entendues au cinéma (personnages qui parlent ou qui pensent, et qui sont visibles à l'écran) ; 2) la voix *off*, qui est également intradiégétique, mais dont la source

n'est pas visible (souvent momentanément) : par exemple, quelqu'un qui crie « laissez-moi entrer ! » derrière une porte close ; 3) l'aparté, qui constitue un cas intéressant, puisque, bien que la source soit visible et occupe l'espace diégétique, son discours n'est pas accessible aux personnages partageant la diégèse ; 4) la voix *over*, laquelle est à la fois invisible et extradiégétique : il s'agit de la configuration classique du narrateur omniscient invisible dont la voix n'est pas accessible aux personnages peuplant la diégèse (1996 : 141-150). 34. Bien que l'expression soit d'Altman (1992b : 23-25), j'ai plutôt choisi de citer la définition proposée par A. Truppin : « On peut définir la signature spatiale comme l'empreinte auditive d'un son, laquelle ne peut jamais être absolue, plutôt sujette à la localisation de la source sonore dans un environnement physique donné. Les marqueurs responsables de cette signature sont le niveau de réverbération, le niveau sonore, le spectre des fréquences et le timbre, qui permettent aux auditeurs d'interpréter l'identité du son en termes de distance et du type de lieu dans lequel ce son semble avoir été produit ou perçu » (1992 : 241. NT).

35. Bien que je ne sois pas très familier avec les accents étatsuniens, il me semble également que chaque personnage parle avec un accent légèrement différent.

36. F. Poyatos nous dit ce qui suit au sujet de la voix rauque : « On peut l'utiliser pour ajouter au langage verbal [...] les connotations négatives associées à la colère, le ridicule, le dédain, le mépris, la cruauté, et autres émotions violentes » (1993 : 212. NT).

37. A. Woods s'est quant à elle intéressée aux diverses interprétations que pouvait susciter l'insertion de cet extrait dans « Stan » (2004 : 44-63). Elle résume ainsi : « Eminem s'approprie la musique de Dido, mais pour faire prendre conscience de l'importance trop grande qu'accorde la société aux médias, et du rôle qu'elle donne souvent au divertissement comme source de modèles comportementaux. La manière dérangement de présenter ces éléments constitue une façon très efficace d'exprimer le message désiré » (*ibid.* : 63. NT).

38. Je suis donc ici en désaccord avec A. Woods, qui prétend plutôt ce qui suit : « "Stan" débute avec deux itérations du refrain. Puisque le refrain n'a pas encore été situé dans le contexte du récit de « Stan », l'auditeur est libre d'interpréter les paroles du refrain pour ce qu'elles sont. Ce n'est qu'après le passage du premier couplet que l'auditeur peut saisir le sens du refrain dans le contexte spécifique de la chanson » (2004 : 48-49. NT). Paradoxalement, alors que Woods souligne ailleurs l'importance des effets sonores dans la chanson (*ibid.* : 53), l'interprétation qu'elle suggère du premier refrain semble prendre en compte le seul texte.

39. D'autres analyses ont déjà abordées cette question. Voir, entre autres, les travaux récents d'E. G. Armstrong (2004), T. G. Shaffer (2004), L. R. Calhoun (2005), et V. Stephens (2005).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES

- ABBATE, C. [1991] : *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press.
- AGENCE FRANCE PRESSE [2006] : « Le plus long concert du monde, joué en Allemagne, s'enrichit d'un accord », *Le Devoir*, 6 janvier, B4.
- ALTMAN, R. [1992a] : *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, trad. par R. Altman et révisé par J. Lévy, Paris, Armand Colin ; — [1992b] : « The Material Heterogeneity of Recorded Sound », dans R. Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 15-31.
- ARMSTRONG, E. G. [2004] : « Eminem's Construction of Identity », *Popular Music and Society*, vol. XXVII, n° 3, octobre, 335-355.
- AUSLANDER, P. [2004] : « Performance Analysis and Popular Music : A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. XIV, n° 1, 1-13.
- BÉTHUNE, C. [2004] : *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.
- BURNS, L. et A. WOODS [2004] : « Authenticity, Appropriation, Signification : Tori Amos on Gender, Race, and Violence in Covers of Billie

- Holiday and Eminem », *Music Theory Online*, vol. X, n° 2, juin. En ligne : http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.04.10.2/mto.04.10.2.burns_woods.html#FN16REF (page consultée le 20 avril 2006).
- CALHOUN, L. R. [2005] : « “Will the Real Slim Shady Please Stand Up?” : Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem’s *Marshall Mathers LP* », *The Howard Journal of Communications*, n° 16, 267-294.
- CHÂTEAUVERT, J. [1996] : *Des mots à l’image : la voix over au cinéma*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- CONE, E. T. [1974] : *The Composer’s Voice*, Berkeley, University of California Press.
- EMINEM [1999] : *The Slim Shady LP*, Interscope, 90287.
- [2000] : *The Marshall Mathers LP*, Interscope, 490629.
- ESCAL, F. [1990] : *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck.
- FRITH, S. [1996] : *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- GENETTE, G. [1972] : « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 67-282 ;
- [1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil ;
- [1994] : *L’Œuvre de l’art : immanence et transcendance*, vol. 1, Paris, Seuil ;
- [2004] : *Métalepse*, Paris, Seuil.
- GRABÓCZ, M. [1998] : « Les théories du récit d’après Paul Ricoeur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », dans C. Amey (dir.), *Le Récit et les Arts*, Paris, L’Harmattan, 75-98.
- HATTEN, R. [1991] : « On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven », *Indiana Theory Review*, vol. XII, n° 1-2, printemps/automne, 75-98.
- HERMAN, D., M. JAHN et M.-L. RYAN (dir.) [2005] : *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge.
- KATZ, M. [2004] : *Capturing Sound : How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press.
- KEATHLEY, E. L. [2002] : « A Context for Eminem’s “Murder Ballads” », *Echo : A Music-Centered Journal*, vol. IV, n° 2, automne. En ligne : http://www.echo.ucla.edu/volume4-issue2/keathley/keathley_1.html (page consultée le 20 avril 2006).
- KRAMER, L. [1991] : « Musical Narratology: A Theoretical Outline », *Indiana Theory Review*, vol. XII, n° 1-2, printemps/automne, 141-162.
- LACASSE, S. [2000] : « Listen to My Voice ”: The Evocative Power of Vocal Staging in Rock Music and other Forms of Vocal Expression, thèse de doctorat, University of Liverpool. En ligne : <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> (page consultée le 20 avril 2006) ;
- [2002] : « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans “Front Row” (1998) d’Alanis Morissette », *Musurgia : analyse et pratique musicales*, vol. IX, n° 2, automne, 23-41 ;
- [2005a] : « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale? », dans P. Roy et S. Lacasse (dir.), « Une étoile qui danse » : *Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l’Université Laval, 65-78 ;
- [2005b] : « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d’une approche analytique », *Musicologies*, n° 2, printemps, 23-39.
- LACASSE, S. et T. MIMNAGH [2005] : « Quand Amos se fait Eminem. Féminisation, intertextualité et mise en scène phonographique », dans C. Prévost-Thomas, H. Ravet et C. Rudent (dir.), *Le Féminin, le masculin et la musique populaire aujourd’hui : Actes de la journée du 4 mars 2003*, Paris, OMF, 109-117.
- LYNCH, G. [2005] : *Understanding Theology and Popular Culture*, Malden (MA), Blackwell.
- MAUS, F. E. [1991] : « Music As Narrative », *Indiana Theory Review*, vol. XII, n° 1-2, printemps/automne, 1-34 ;
- [2000] : « Narratology, Narrativity », dans L. Macy (dir.), *Grove Music Online*. En ligne : <http://www.grovemusic.com> (page consultée le 16 avril 2006).
- MCCLATCHIE, S. [1997] : « Narrative Theory and Music ; or, the Tale of Kundry’s Tale », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. XVIII, n° 1, 1-18.
- MCKINNEY, D. [2005] : « Cruising a Road to Nowhere : Mechanics and Mysteries of the pop moment », *Popular Music*, vol. XXIV, n° 3, 311-321.
- MEYER, L. [1956] : *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- MICZNIK, V. [2001] : « Music and Narrative Revisited : Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. CXXVI, n° 2, 193-249.
- NATTIEZ, J.-J. [1990] : « Peut-on parler de narrativité en musique? », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. X, n° 2, 68-91.
- NEWCOMB, A. [1987] : « Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies », *19th Century Music*, vol. XI, n° 2, automne, 164-174.
- NOVAK, J. K. [1997] : « Barthes’s Narrative Codes as a Technique for the Analysis of Programmatic Music: An Analysis of Janáček’s *The Fiddler’s Child* », *Indiana Theory Review*, vol. XVIII, n° 1, printemps, 25-64.
- POYATOS, F. [1993] : *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins.
- RUSSELLSON, L. [1992-93] : « More Than Meets the Ear », *Poetry Review*, vol. LXXXII, n° 4.
- RYAN, M.-L. (dir.) [2004] : *Narrative Across Media : The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press ;
- [2005] : « Media and Narrative », dans D. Herman, M. Jahn et M.-L. Ryan (dir.), 288-292.
- SHAFFER, T. G. [2004] : *The Shady Side of Hip Hop: A Jungian and Eriksonian Interpretation of Eminem’s “Explicit Content”*, thèse de doctorat, Palo Alto (CA), Pacific School of Psychology.
- SIBILLA, G. [2003] : *I Linguaggi della musica pop*, Milan, Strumenti Bompiani.
- STEPHENS, V. [2005] : « Pop Goes the Rapper: A Close Reading of Eminem’s Genderphobia », *Popular Music*, vol. XXIV, n° 1, 21-36.
- TARASTI, E. [1991] : « Beethoven’s Waldstein and the Generative Course », *Indiana Theory Review*, vol. XII, n° 1-2, printemps/automne, 99-140 ;
- [2004] : « Music As a Narrative Art », dans M.-L. Ryan (dir.), 283-304.
- TRUPPIN, A. [1992] : « And Then There Was Sound : The Films of Andrei Tarkovsky », dans R. Altman (dir.), 235-248.
- WEINER, C. [2001] : *Eminem : In His Own Words*, Londres, Omnibus Press.
- WHITE, H. [1981] : « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », dans W.J.T. Mitchell (dir.), *On Narrative*, Chicago, Chicago University Press, 157-175.
- WOLF, W. [1999] : *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi ;
- [2005] : « Music and Narrative », dans D. Herman, M. Jahn et M.-L. Ryan (dir.), 324-329.
- WOODS, A. [2004] : *Violence and the Negotiation of Musical Meaning in Rock, Pop, and Rap Cover Songs*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d’Ottawa.

LE RÉCIT EN JEU

NARRATIVITÉ ET INTERACTIVITÉ

SAMUEL ARCHIBALD ET BERTRAND GERVAIS

Le récit a subi deux importantes transformations au siècle dernier. La première a été d'ordre esthétique. En littérature, du Nouveau Roman au postmodernisme américain, le récit a cessé d'être une structure opérationnelle et sous-jacente pour devenir l'enjeu d'un questionnement ontologique, l'objet d'une *déconstruction*. Ce passage, il faut le souligner, s'est effectué parallèlement à l'examen du récit sous le microscope structuraliste. La deuxième transformation a été d'ordre médiatique. Le récit a quitté partiellement son ancrage linguistique et discursif pour migrer vers des formes iconographiques et audiovisuelles comme la bande dessinée et le cinéma.

En ce début de millénaire, le récit connaît une autre mutation avec l'émergence des « formes interactives » – terme générique qui décrit aussi bien des œuvres expérimentales, comme les hypertextes de fiction et les productions multimédias, que les jeux vidéo, qui sont en passe de devenir le plus grand divertissement mondial (l'industrie du jeu vidéo génère actuellement des revenus annuels de 10 milliards de dollars, ce qui la place devant le cinéma commercial). On peut poser que cette transformation est d'ordre à la fois esthétique et médiatique. L'interactivité affecte les structures fondamentales du récit et participe du passage à un nouveau support: le numérique. Pour certains, cette mutation est si profonde qu'elle représente la frontière au-delà de laquelle on ne peut plus guère parler de *récit*. Sans accorder tout de suite trop d'attention à cette fin annoncée du narratif, nous devons reconnaître que les liens entre narrativité et interactivité posent des problèmes à plusieurs niveaux, que nous voulons étudier ici, afin peut-être de dénouer certaines des impasses rencontrées.

Il y a, d'une part, la définition même du concept de récit. Qu'est-ce qu'un récit? Est-ce une suite d'événements? Une séquence de fonctions? Un ensemble structuré? Quelle part y tient l'action? De trop nombreuses propositions, ces quarante dernières années, ont maintenu une subordination entre structures narratives et actions représentées – à la source peut-être de la méfiance des théoriciens des nouveaux médias et des ludologues envers la catégorie du narratif – et il convient d'offrir une définition du récit qui rende compte de ses modalités de saisie, plutôt que de ses structures régissantes.

La notion d'interactivité revêt, d'autre part, un caractère problématique: plusieurs théoriciens des nouveaux médias ont mis en doute sa validité et souligné son indétermination conceptuelle. Espen J. Aarseth a choisi d'employer le terme «ergodique», plutôt qu'«interactif», pour décrire des œuvres qui, en s'incarnant dans un dispositif quelconque, modifient leur contenu ou leur parcours de lecture à chaque utilisation, exigeant ainsi «un effort non trivial afin d'être traversées» (Aarseth, 1997: 1. *Notre traduction: NT*). Lev Manovich a préféré, quant à lui, fragmenter et subdiviser la notion afin d'aborder isolément les diverses réalités qu'elle recouvre, soulignant d'ailleurs que le «terme surexploité» d'*interactivité* va souvent de pair avec le syntagme inclusif de *narrativité*, leur union douteuse «servant à masquer le fait qu'aucun vocabulaire n'a encore été développé afin de décrire adéquatement [les] étranges nouveaux objets» (Manovich, 2001: 228. *NT*) de la révolution numérique.

C'est surtout l'une dans l'autre que les notions d'interactivité et de narrativité apparaissent suspectes aux yeux de certains, pour qui l'expression «récit interactif» est un concept poreux, voire une contradiction dans les termes (Talin, 1994; Cameron, 1995; Juul, 2001; Aarseth, 1997; Manovich, 2001). À cet antagonisme conceptuel répond un conflit bien documenté, dans l'étude des jeux vidéo, entre narratologues et ludologues, les uns croyant que les jeux vidéo peuvent être analysés et interprétés en tant que textes ou récits, les autres affirmant que les jeux vidéo comportent avant tout des éléments dynamiques et interactifs, beaucoup plus fondamentaux que leurs éléments narratifs résiduels, auxquels les narratologues portent selon eux une attention démesurée par réflexe d'impérialisme théorique¹.

Nous serons soucieux ici de prendre acte de ces différents scepticismes, tout en conservant le terme d'«interactivité» qui, s'il est effectivement vague, a le mérite d'être universellement connu et de nous éviter d'introduire un autre néologisme – l'étude des nouvelles formes textuelles électroniques n'en ayant déjà connu que trop.

EMPIRE, POUR UNE DÉFINITION MÉDIATIQUE DU RÉCIT MINIMAL

La position la plus englobante et la moins polémique que l'on peut adopter face au récit est de le considérer comme une «représentation d'actions» (Gervais, 1990). On peut remettre en question, dans cette formulation, le choix du terme «action» au détriment de celui d'«événement», que plusieurs ont inclus dans leur définition du récit (Bremond, 1966; Genette, 1966; Prince, 1987; Bal, 1980; Onega et García Landa, 1996; Everaert-Desmedt, 2000), mais la notion d'agentivité reste prépondérante dans toute idée de récit et rien n'empêche de considérer l'action dans son acception la plus vaste. Une telle définition incite tout de même à se demander combien d'actions, d'agents et d'enchaînements doivent minimalement être représentés avant qu'il y ait, officiellement, récit. La question devient dès lors: quand n'y a-t-il pas récit? Pour Claude Bremond:

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité de l'action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. (1981: 68)

Bien que Bremond fournisse une définition particulièrement restrictive du récit, il est remarquable que sa logique des possibles narratifs permette d'envisager un récit où il ne se passerait strictement rien. Puisque chaque moment de la triade «virtualité/actualisation (ou absence d'actualisation)/succès (ou échec)» peut en quelque sorte être la fin de la séquence (*ibid.*: 66), on peut imaginer une foule de récits

s'arrêtant à la virtualité. Or, toute description présente une action à l'état de virtualité: en tout lieu et en tout temps, il peut, à tout moment, *arriver quelque chose*.

On en trouve un exemple dans le film *Empire* d'Andy Warhol, interminable plan fixe de l'Empire State Building tourné de nuit, en 1964, depuis le 44^e étage du Time-Life Building. Si on oublie les fluctuations dans l'exposition de la lumière sur la pellicule, les variations dans cette lumière elle-même (le nombre d'étages et de bureaux allumés diminuant à mesure que la nuit avance) et quelques secondes, à la fin de la septième bobine, où l'on peut apercevoir, sur le verre de la fenêtre, le reflet des cinéastes (ces derniers ayant oublié d'éteindre la lumière après le changement de pellicule), il n'y a rien d'autre à voir, dans ce film en noir et blanc de huit heures, que la structure monolithique de l'immeuble se détachant à peine de la nuit new-yorkaise anthracite. Pourtant, il aurait pu, à tout moment, arriver quelque chose: des amoureux transis auraient pu se donner rendez-vous au dernier étage et y échanger leur premier baiser; des soucoupes volantes auraient pu traverser le ciel et attaquer la ville; un gorille géant aurait pu escalader le gratte-ciel en tenant dans sa main calleuse une demoiselle en détresse. Derrière son apparence statique, *Empire* ne cache-t-il pas un récit filmique protéiforme, tissé de toutes les choses qui n'y arrivent pas?

On nous répliquera que, chez Bremond comme chez beaucoup d'autres, le récit implique la participation, ou du moins la présence, «d'agents ou de patients anthropomorphes» (1981: 66); mais cette présence est beaucoup plus facile à isoler et à quantifier en termes linguistiques. Si l'on écrit: «En 1883, le Krakatoa fit éruption, provoquant plusieurs tsunamis et tuant près de quarante mille personnes», on fait le récit d'un événement historique dont l'agent anthropomorphe est un volcan. C'est un peu comme si l'on affirmait: «Dans la nuit du 24 juin, l'Empire State Building ne fut pas le théâtre d'une rencontre amoureuse, ni la victime d'une attaque extraterrestre, ni l'arène d'un combat opposant King Kong et l'armée américaine»; à cette différence près que le

premier énoncé décrit une série d'événements actualisés et le second, une série d'événements virtuels. L'exemple préféré des linguistes, la pluie, est encore plus parlant: la langue est incapable de faire tomber la pluie sans en faire un sujet – «la pluie tombe» –, ou lui apposer un sujet (et donc, un agent) – «il pleut». Sous cet angle, le critère *anthropomorphique* de Bremond n'est pas aussi discriminant qu'on pourrait le croire. Il est cependant plus difficile à sortir de son ancrage discursif. On ne saurait en rien envisager le film *Empire* dans un rapport de traduction simple avec la phrase ci-dessus; l'image ne sait pas nommer ses virtualités et les huit heures d'*Empire* ne montrent rien d'autre qu'un immeuble dans la nuit. Pourquoi, alors, intuitivement, nous semble-t-il légitime d'y voir une sorte de récit filmique minimal? Probablement parce que, pour paraphraser Warhol, le temps, au moins, y passe, et que quelqu'un, pour une raison quelconque, a décidé de le filmer en train de passer, y plaçant ainsi une détermination humaine. Il est révélateur, à cet égard, que Warhol ait tourné le film à 24 images par seconde, mais l'ait fait projeter à 16 images par seconde: ainsi médiatisé, le temps, dans *Empire*, devient *protodiégétique*.

En ce sens, il semble plus important pour l'intégration d'*Empire* à la catégorie du récit qu'on ait décidé de le filmer qu'il y adienne ou non quelque chose. Ainsi, lorsqu'on essaie d'identifier le récit minimal à un ensemble déterminé et articulé d'actions, d'événements, de fonctions, d'actants et de successions temporelles, on fonde une hygiène plutôt qu'une théorie du récit. Le récit est représentation d'actions, mais de combien d'actions? Effectuées par qui? Subies par combien et de quelle manière? Tout cela est affaire de goût. En opérant de telles sélections, on néglige de considérer un autre seuil important de la narrativité: sa médiatisation.

Ricœur a déjà posé, dans le deuxième tome de *Temps et Récit*, la médiatisation comme fait fondamental en critiquant le modèle narratif de Propp: «le proto-conté construit par Propp n'est pas un conte; comme tel, il n'est raconté par personne à

personne» (1991 : 76). Pour qu'un récit soit récit, il faut au moins qu'un individu se le raconte à lui-même; pour qu'un récit soit récit, il faut qu'une représentation d'actions soit fixée sur un support quelconque (fût-il mental) et que quelqu'un soit capable d'appréhender et de comprendre les actions représentées. Cela signifie qu'une théorie du récit, si elle implique une réflexion sur l'articulation et le déploiement temporel de l'action (comme l'ont posé tour à tour la narratologie de Bremond et la phénoménologie de Ricœur), exige également une réflexion sur les moyens qui permettent sa compréhension et son inscription.

À l'examen d'une superstructure abstraite, la narration, nous préférons l'observation du récit en tant que structure souple, se déployant à partir, d'une part, de sa dimension endo-narrative, qui suppose la représentation de l'action et sa compréhension graduelle par un lecteur², et, d'autre part, de sa dimension exo-narrative, liée quant à elle aux supports langagiers et médiatiques impliqués par la représentation de l'action et à leur manipulation par le lecteur. Cela équivaut à définir le récit comme une représentation médiatisée d'actions. Cette représentation comprend trois dimensions emboîtées : les dimensions exo-narrative, endo-narrative et narrative proprement dite.

LES FORMES DE L'INTERACTIVITÉ

Reprenons maintenant la question de l'interactivité. Au prix d'un usage de plus en plus éloigné de ses définitions initiales, le terme désigne, dans le discours sur les nouveaux médias, un certain type d'opérations permis par les technologies numériques. Comme le souligne Aarseth, le terme a été employé à tort et à travers au cours des dernières années :

La rhétorique industrielle a produit des concepts tels, que les journaux interactifs, les vidéos interactives, la télévision interactive et même les maisons interactives, tout cela dans le but de faire comprendre que le rôle du consommateur avait changé (ou changerait bientôt) pour le mieux. (1997 : 48. NT)

Le terme recouvre en fait un phénomène si vaste qu'il est en train de devenir, avant toute chose, un champ contextuel.

L'alternative que propose Aarseth, l'«ergodisme», souffre aussi, malheureusement, d'un vice caché. En décrivant les textes *ergodiques* comme des formes à géométrie variable exigeant «un effort non trivial afin d'être traversées» (1997 : 1. NT), Aarseth inclut dans sa définition les nouvelles formes électroniques que sont l'hypertexte de fiction et le jeu vidéo, aussi bien que d'autres formes plus anciennes, telles que le *I Ching*, les *Calligrammes* d'Apollinaire et les diverses expérimentations de l'Oulipo. L'ergodique finit ainsi par être presque aussi vague et englobant que l'interactif et par décrire des types fort différents d'interactions entretenues avec des œuvres très variées. Cela peut être viable si l'on place le tout sous l'égide d'une taxonomie cohérente, ce que Aarseth accomplit jusqu'à un certain point. Là où le bât blesse, c'est dans l'idée d'«effort non trivial».

Selon Aarseth,

[...] pour que la littérature ergodique soit signifiante en tant que concept, il faut qu'il existe une littérature non ergodique, où les efforts requis par la traversée du texte sont triviaux et n'exigent aucune autre activité extranoématique de la part du lecteur que celle, par exemple, de bouger les yeux ou tourner périodiquement ou arbitrairement les pages. (1997 : 1-2. NT)

L'idée de *trivialité* place de façon irréparable la notion d'ergodisme sous le signe d'un certain relativisme : quand une activité «extranoématique» (c'est-à-dire la manipulation du support textuel à la fois nécessaire et extérieure à la compréhension du texte³) cesse-t-elle d'être triviale? Selon Aarseth, c'est à partir du moment où la manipulation modifie physiquement le texte; ou encore, par les choix impliqués, quand elle singularise le parcours lectural. La distinction est parfaitement opératoire sur le plan méthodologique et permet de bien séparer les formes ergodiques et non ergodiques. Si, au niveau interprétatif, on ne se baigne jamais deux fois dans le même texte, il est vrai que ni les efforts interprétatifs (aussi importants soient-ils) ni les efforts manipulatoires exigés par la lecture «traditionnelle» ne

modifient physiquement la « suite linguistique empirique attestée » (Rastier, 2001 : 21) qu'est le texte non ergodique.

Sur le plan théorique toutefois, le choix du « non trivial » est symptomatique d'une séparation courante, dans les études médiatiques contemporaines, entre opération technologique et opération sémiotique : l'une l'emporte mystérieusement sur l'autre. Même après avoir compris la distinction que fait Aarseth entre forme ergodique et forme non ergodique, il demeure difficile d'accepter que, sur la base de cette distinction, battre les pages comme un jeu de cartes du roman *Composition n° 1* de Marc Saporta ou cliquer distraitemment sur les liens d'une base de données hypertextuelle représentent des efforts moins « triviaux » que de se frayer un chemin interprétatif à travers le *Finnegans Wake* de Joyce. Bien entendu, ce genre d'exemple est démagogique, mais il permet de contrer la dévaluation arbitraire de la *praxis* lecturale et de déboulonner les conceptions manichéennes de la participation médiatique. Conceptions selon lesquelles l'utilisateur, tant qu'il n'a pas touché un bouton, cliqué sur quelque chose ou agité plus ou moins furieusement son *joystick*, n'a rien fait.

Si l'on replace la notion d'*ergodisme* à l'intérieur d'une théorie de la lecture plutôt que dans une sorte d'ontologie des formes textuelles, on constate qu'il existe finalement des activités ergodiques et non ergodiques, certains gestes manipulatoires modifiant l'identité physique du texte ou individualisant les parcours lecturaux, alors que d'autres n'y changent rien. Tout cela est fort simple, certes, mais invite à formuler quelques remarques. Premièrement, les mécaniques combinatoires que sont *Composition n° 1*, *Cent mille milliards de poèmes* et tout autre générateur de textes sont en quelque sorte des dispositifs ergodiques servant à produire des textes non ergodiques : une fois qu'on a *actionné le mécanisme*, tout ce qui s'offre à la lecture est un texte classique nécessitant les habituelles et triviales opérations interprétatives. Ainsi, le surplus d'activité extranoématique qui rend un dispositif ergodique aux yeux d'Aarseth peut servir à saboter sa propre

ergodicité. Deuxièmement, il faut reconnaître que, sur le plan lectural, les opérations ergodiques peuvent s'effectuer *a contrario* de la forme qu'elles utilisent : quiconque décide de lire un roman dans le désordre, de le segmenter en lexies comme le faisait Barthes dans *S/Z* (1970) ou de le découper dans une pratique de collage à la Burroughs est en train de modifier physiquement une forme non ergodique ou de singulariser son parcours à l'intérieur de celle-ci. Troisièmement, en acceptant l'existence d'activités ergodiques (et on voit mal au nom de quoi on la nierait), on transforme la définition du texte ergodique en tautologie : un texte ergodique est un texte qui nécessite un effort non trivial afin d'être traversé, et l'effort non trivial est celui qui suppose une activité ergodique.

Nous en arrivons à la conclusion, fort décevante il est vrai, que la substitution de l'*interactif* par l'*ergodique* ne nous est pas d'un grand secours ou, pour être exact, qu'elle est incompatible avec la position de théoriciens de la lecture pour qui l'acte de lecture n'est ni une métaphore, ni une allégorie, mais une réalité, où la manipulation, la compréhension et l'interprétation s'imbriquent et se complètent. Nous croyons donc préférable d'en revenir à l'interactivité, tout en étant conscients que cette notion, afin de devenir opérationnelle, exige quelques aménagements.

Il faut commencer par instituer des frontières raisonnables à ce concept fourre-tout. Nous pouvons être aidés en cela par le théoricien des médias, Walter Ong, qui a introduit la notion d'« oralité seconde » afin de décrire l'oralité modulée et médiatisée par l'utilisation de l'écriture, de l'imprimerie, puis du téléphone, de la radio et de la télévision. De même, s'il doit être question d'interactivité ici, c'est d'une interactivité *seconde*, d'une interactivité médiatisée. Cette interactivité entretient le même genre de relation avec l'interactivité phénoménologique, qui fonde notre rapport au monde, que l'oralité seconde, chez Ong, avec l'oralité première : elle est une possibilité *médiatisée* et *programmée* de choix et d'actions, là où l'oralité seconde est conditionnée « de façon permanente par l'usage de l'écriture et de l'imprimé »

(Ong, 1982 : 136. NT). Pour que l'interactivité soit seconde, il faut qu'elle soit prise en charge par un système : il faut que l'on puisse agir *sur* le média, et que cette action affecte soit directement le contenu du média, soit sa disposition (cette réaction du média équivalant à une *réponse*).

Marie-Laure Ryan a tenté de formuler une classification des types d'interactions médiatisées, articulée selon la relation entretenue par l'utilisateur, par le biais du média, avec un *monde fictionnel*. Pour Ryan, l'interactivité avec le monde fictionnel peut d'abord être « interne » ou « externe » :

Dans le mode interne, l'utilisateur se projette en tant que membre de l'univers fictionnel, soit en s'identifiant à un avatar, soit en appréhendant le monde fictionnel par une perspective subjective (à la première personne). Dans le mode externe, le lecteur se situe à l'extérieur du monde virtuel. Il peut jouer le rôle d'un dieu contrôlant le monde fictionnel ou conceptualiser son activité comme une navigation dans une base de données. (2001b. NT)

Cette interactivité interne ou externe est aussi exploratoire ou ontologique :

Dans le mode exploratoire, l'utilisateur est libre de se déplacer dans la base de données, mais cette activité ne construit pas l'histoire, pas plus qu'elle n'affecte l'intrigue; l'utilisateur n'a aucun effet sur la destinée du monde virtuel. Dans le mode ontologique par contre, les décisions de l'utilisateur font bifurquer l'histoire du monde virtuel sur des sentiers différents. Ces décisions sont ontologiques au sens où elles déterminent quel monde possible et, conséquemment, quelle histoire se développeront à partir d'une situation où se présente un choix. (2001b. NT)

Cette distinction permet à Ryan d'isoler quatre types d'interactivité, combinant deux à deux ces modes. L'interactivité externe/exploratoire est celle des hypertextes de fiction classiques, où le lecteur se fraye un chemin dans un dédale d'hyperliens qui n'est pas celui du monde fictionnel représenté dans le texte, mais celui de la configuration médiatique fragmentée de l'hypertexte. L'interactivité interne/exploratoire, moins souvent explorée dans la création contemporaine, permet au lecteur d'occuper un *corps virtuel*, sans affecter cependant « le déroulement des

événements narratifs » (2001b. NT). Ryan donne, entre autres exemples, le jeu vidéo *Myst* (Broderbund Software, 1993) où le joueur erre dans un environnement interactif, cherche des indices et résout des énigmes afin de découvrir des événements appartenant au passé, qu'il peut comprendre mais non modifier⁴.

On peut se demander à quel point le mode « exploratoire » décrit vraiment un type d'interactivité seconde. Le problème que soulève notre propre distinction entre interactivité première (ou phénoménologique) et interactivité seconde (ou médiatisée) est que, à partir du moment où la *réponse* du média n'affecte pas directement le contenu, la frontière entre interactivité première et seconde devient affaire de degré. Comme les médias sont des objets du monde, il est possible d'interagir avec eux sur la base d'une interactivité première, et c'est sans doute en exagérant l'importance de ces interactions premières qu'on en arrive à surinvestir le concept et à le rendre suspect aux yeux de théoriciens comme Aarseth et Manovich. À la rigueur, le fait que nous puissions faire un arrêt sur image pendant l'écoute d'un DVD, monter le volume du téléviseur ou, à la limite, être imprégnés des traces d'encre d'un journal sont autant de formes d'interactivité primaires, mais, théoriquement, peu intéressantes en définitive. Tant que nos actions n'affectent le média qu'en tant que support et que ce dernier n'y répond qu'en tant qu'objet, la pertinence de recourir au terme d'« interactivité » est ouverte au débat.

Heureusement, cette ambiguïté n'a plus cours dès que l'interaction participe du mode *ontologique* proposé par Ryan. Le média est non plus simplement support, mais interface et outil, servant à traduire nos actions *premières* en actions *secondes*. Dans le cas des jeux vidéo, par exemple, c'est en manipulant une croix directionnelle, des « sticks », des gâchettes et des boutons que le joueur permet à son *alter ego* numérique d'abattre ses ennemis, de grimper un escalier ou de décocher une passe à un ailier éloigné ; autant d'actions qui auront un impact immédiat sur le monde fictionnel mis en forme par le jeu.

La distinction entre interne et externe, dans le mode *ontologique*, est plus négligeable: que le joueur adopte une posture externe (jouant le rôle d'un dieu présidant aux destinées dans des jeux vidéo de simulation comme *SimCity* [Maxis, 1989] ou *Sid Meier's Civilization* [MicroProse Software, 1991]) ou interne (y faisant évoluer un avatar), l'important est surtout que toutes les actions qu'il effectue *sur* ou *dans* le monde virtuel transforment celui-ci de façon observable.

LA LOGIQUE DE L'ÉPIPHANIE

Pour expliquer l'une des dynamiques présentes dans l'interactivité ontologique, Aarseth a introduit les notions d'aporie et d'épiphanie. L'aporie peut être vue comme une impasse dans l'«espace événementiel» (1999: 36. NT) du jeu vidéo, et l'épiphanie, comme sa résolution, laquelle ouvre généralement la voie à de nouveaux pans de l'espace. Aarseth donne un exemple précis d'aporie et d'épiphanie dans le jeu vidéo *Doom* (Id Software, 1993). Ce jeu est ce que l'on nomme un «first-person shooter»: le joueur assume l'identité de son avatar en caméra subjective (par opposition à un «third-person shooter» où l'avatar est montré et contrôlé de l'extérieur). «Shooter» dit le reste: l'enjeu est de progresser à travers divers types d'espaces en envoyant ponctuellement *ad patres* différents opposants avec une multitude d'armes.

Dans le cas de *Doom*, l'espace événementiel est une série de labyrinthes lugubres; les opposants rassemblent une grande variété de créatures maléfiques et les armes vont de la main nue au fusil-mitrailleur. À un moment dans le jeu, le joueur doit accéder à un nouveau palier en passant par une trappe dans le plafond. Cette trappe s'ouvre sur une pièce très vaste pourvue, au fond, d'un corridor de sortie. L'endroit est malheureusement surpeuplé de petits êtres monstrueux. Ces créatures sont habituellement faciles à éliminer, mais elles n'ont jamais été nombreuses avant ce niveau. Le joueur ne peut hésiter qu'un bref instant avant que les monstres ne remarquent sa présence et passent à l'attaque. Il dispose de peu d'options. Il peut fermer la trappe et

tenter de trouver une autre issue; malheureusement, et il s'en rendra compte après avoir erré un certain temps, c'est la seule. Il peut essayer d'atteindre le couloir en contournant les créatures par la droite; un seul essai suffira à le convaincre qu'il ne peut échapper à la confrontation. Il peut affronter les créatures, mais elles sont trop nombreuses; au fil de ses essais, il s'apercevra qu'il est impossible de se sortir de ce pétrin par la manière forte, peu importe l'arme utilisée. C'est ce genre d'impasse qu'Aarseth nomme une aporie. Si elle n'est pas résolue, le joueur abandonnera la partie, voire le jeu.

Pourtant, la solution est relativement simple. Plusieurs bidons de matière radioactive s'empilent le long du mur de gauche, derrière les créatures. Ces bidons, comme tout joueur chevronné de *Doom* le sait, ont tendance à exploser lorsqu'ils sont atteints par des projectiles. Faire exploser un bidon dans cet espace entraîne une réaction en chaîne qui tue toutes les créatures et déblaie le passage pour le joueur, lui ouvrant une plus grande partie de l'espace événementiel. C'est ce qu'Aarseth nomme une épiphanie:

Dans les récits, les apories consistent habituellement en des structures informelles, en des flous sémantiques qui nuisent à l'interprétation de l'œuvre. Dans des œuvres ergodiques comme Doom, les apories sont des figures formelles, des barrières repérables qui doivent être surmontées par une combinaison inconnue d'actions.

Quand l'aporie est surmontée, elle est remplacée par une épiphanie: une solution soudaine, souvent inattendue, à l'impasse dans l'espace événementiel. Comparées aux épiphanies des textes narratifs, les épiphanies ergodiques ne sont pas des opérations optionnelles visant à bonifier l'expérience esthétique, mais des opérations essentielles à l'exploration de l'espace événementiel. Sans elles, le reste de l'œuvre ne peut être réalisé.

(1999: 38. NT)

On pourrait très bien contredire l'idée selon laquelle les apories et épiphanies des textes narratifs sont optionnelles et purement esthétiques; il arrive que la résolution d'une aporie soit tout aussi essentielle à la compréhension d'un texte qu'elle l'est

à la progression dans l'espace événementiel du jeu vidéo. Ce qui ne peut être débattu cependant, c'est que la distinction opérée par Aarseth entre les apories et épiphanies des textes narratifs et celles des textes ergodiques n'est basée que sur des effets de surface, sur des propriétés textuelles (où structures informelles et figures formelles sont distinguées [1999: 38]). D'un point de vue sémiotique, ce sont des opérations rigoureusement *identiques*. Peu importe la forme qui l'occasionne, le rapport dialectique aporie/épiphanie décrit une seule et même chose: une crise pouvant être résolue par une inférence interprétative. Nous avons décrit ailleurs ce type d'inférences comme un *coup de force*, une opération qui vise à résoudre une situation d'illisibilité par «l'irruption d'une hypothèse, qui vient modifier le cours de la sémiose, qui vient en fait la relancer» (Gervais, 1999: 106).

Ce type d'inférences, le plus souvent abductives, représente ainsi moins une rupture qu'un point de rencontre entre la lecture et le jeu. En fin de compte, le théoricien de la lecture comme le ludologue peuvent s'y retrouver, dans la mesure où, en assimilant les notions d'aporie et d'épiphanie à la notion de coup de force, nous affirmons du même geste que l'acte de lecture n'est pas une réception passive, mais un *jeu*, et que le jeu lui-même n'est pas une activité frénétique et décérébrée, mais une forme de lecture (Picard, 1986). Toutefois, cela ne saurait constituer une véritable trêve, car, pour paraphraser Aarseth, la ludologie ne s'oppose pas tant à l'idée que les jeux vidéo sont des *textes* qu'à l'idée qu'ils sont des *récits* (1999: 38).

Aarseth reconnaît que des apories et des épiphanies se produisent à la lecture d'un texte narratif, mais il se fait évasif sur leur existence à l'intérieur d'une diégèse. Tout au plus mentionne-t-il qu'elles sont «les figures prénarratives de l'expérience, dont sont issus les récits» (*ibid.* NT). Qu'elles soient prénarratives ou protonarratives, on pourrait en débattre, mais un fait demeure: le couple «aporie-épiphanie» serait parfaitement à sa place chez Propp, Bremond et Greimas. Aporie et épiphanie sont des *fonctions* (énoncé d'un manque et résolution) et les

récits folkloriques et mythologiques qui ont fait l'objet des premières descriptions formalistes et structuralistes sont remplis de situations aporétiques. En identifiant «les termes-clés à partir desquels on peut analyser plusieurs problèmes de l'esthétique ergodique» (*ibid.*: 41. NT), Aarseth formule des concepts qui seraient parfaitement à leur place dans une sémiotique du récit et qui renvoient à une dynamique observable par les théories de la lecture. En ce sens, la dialectique aporie-épiphanie nous apprend pourquoi la querelle narratologie-ludologie ne saurait être, au mieux, qu'une invention de commentateur. En se distanciant de l'analyse des éléments thématiques des jeux vidéo et de leur narrativité secondaire (parcours de jeu parfois linéaires, paratextes explicatifs, animations cinématiques, etc.), la ludologie essaye de cerner l'«essence» des jeux vidéo, leur *jouabilité*. Chemin faisant, elle est en train de devenir une sorte de logique formelle de l'action et de sa modélisation, ce qui est l'exact parcours de la narratologie.

Bien sûr, les ludologues peuvent affirmer que les jeux vidéo ne constituent pas des *narrations* au sens propre du terme, et que les considérer sous cet angle ne sera jamais, en définitive, d'une grande utilité. Les jeux vidéo possèdent néanmoins une dimension endo-narrative et supposent la représentation de l'action et sa compréhension par le joueur qui est toujours, en ce sens, un lecteur.

Nous l'avons vu, l'interactivité seconde est une *médiatisation de l'action*: elle transforme les gestes effectués sur un support en actions sur sa forme ou son contenu. Cela signifie qu'un jeu vidéo est le lieu d'une double médiatisation: médiatisation de la représentation, d'une part, qui donne au jeu son caractère perceptible, et médiatisation de l'action, d'autre part, qui fournit au jeu son caractère interactif, «jouable». C'est dans l'expérience de cette double médiatisation que se joue la différence entre les deux formes. Lire un récit, c'est comprendre l'action qui y est représentée. S'engager dans un jeu vidéo, c'est non seulement comprendre l'action représentée, mais participer à son développement. Sur

le plan ontologique cependant, la frontière entre les formes demeure mince et elle unit autant qu'elle sépare: le récit est représentation médiatisée d'actions, là où le jeu vidéo est représentation d'actions médiatisées.

REPRÉSENTATION ET SIMULATION

Un tel constat pourrait être réduit à un rapprochement de principe, qui renverrait dos à dos récit et jeu comme des formes parallèles, mais fondamentalement différentes, de configuration et de médiatisation de l'action. C'est d'ailleurs ce que plusieurs proposent aujourd'hui, en distinguant représentation et simulation (Manovich, 2001; Frasca, 2003c; Aarseth, 2004).

Dans cette distinction, le terme de «représentation» recouvre l'ensemble de la *mimesis*, c'est-à-dire autant la *mimesis* directe (le théâtre et le cinéma) que la *diegesis*, imitation indirecte à partir du langage (la littérature orale et écrite, etc.). La simulation, telle que l'envisagent les théoriciens des médias et les ludologues, est une nouvelle catégorie de la *mimesis*.

[Elle s'emploie] à *modeler d'autres aspects de la réalité en dehors de son apparence visuelle – le mouvement d'objets physiques, les changements de forme se produisant au fil du temps à l'intérieur des phénomènes naturels [...], les motivations, les comportements, et la compréhension de la langue et de la parole par les êtres humains.* (Manovich, 2001: 17. NT)

Pour Gonzalo Frasca, simuler consiste à «modeler un système source à travers un système différent qui maintient pour quelqu'un certains des comportements du système original» (2003c: 224. NT). Si une telle pratique a été développée dans les sciences, les jeux vidéo représentent, pour Frasca, le premier média complexe de simulation pour les masses; ils succèdent aux jouets et aux jeux de société, qui étaient des médias de simulation simples.

Sur la base de telles définitions, on instaure une séparation fondée autant sur les caractéristiques propres de ces formes que sur le rôle qu'elles attribuent à leur usager. Derrière l'opposition entre

représentation et simulation, s'en cache une autre entre spectateur et participant, qui nous ramène à une sorte d'impasse: comment faire, de deux opérations inséparables de l'expérience phénoménale, des pôles opposés de l'expérience médiatique?

Sous n'importe quel angle, la représentation et la simulation sont des provinces l'une de l'autre: on ne peut pas représenter sans simuler, et *vice versa*. Les représentations théâtrale et cinématographique exigent que des gens simulent des comportements, des paroles, des gestes, des objets, des événements, etc. En termes de lecture, parce que «le langage ne peut imiter parfaitement que du langage» (Genette, 1981: 161), il ne peut exister quelque chose comme une *diegesis* que si le lecteur déploie, en fonction du texte lu, un «monde» où les propositions du texte peuvent être considérées comme *vraies*. Ce phénomène a été décrit précisément en tant que «simulation» par John Searle (1972), et, de façon connexe, en tant qu'«immersion» par Marie-Laure Ryan (2001a) et en tant que jeu de «faire semblant» par Kendall Walton (1993). Selon cet argument, la simulation est une conséquence de la représentation et non une modalité opposée. Il ne peut y avoir de simulation sans représentation, la seconde servant de seuil à la première. C'est bien ce que dit Manovich, quand il explique que les jeux vidéo sont composés à parts variables de «séquences non interactives et de séquences de jouabilité [gameplay] interactives» (2001:210. NT). Les niveaux de complexité atteints dans la simulation peuvent dépasser, et de loin, les formes traditionnelles de la représentation, mais la simulation demeure toujours une forme représentationnelle.

Si l'on reconnaît la coexistence de la représentation et de la simulation dans toute médiatisation, on ne peut plus nier la présence d'une narrativité dans les jeux vidéo. À partir de là, les postures se valent. Ou bien on choisit de considérer la narrativité comme un phénomène englobant toutes les formes de représentation et de médiatisation de l'action (recouvrant ainsi autant la représentation que la simulation) et on accepte que les jeux vidéo sont bel et bien des récits interactifs. Ou bien on adopte une

définition restrictive du récit, le limitant à la représentation stricte d'actions fixées en une séquence déterminée, et on l'oppose au jeu vidéo. Mais une telle opposition néglige une part essentielle de tout récit et de tout jeu vidéo: les modalités de leur saisie, c'est-à-dire leur ancrage dans des situations et des pratiques de lecture ou de jeu, par lesquelles ils deviennent l'occasion d'expériences.

LE MEILLEUR DES DEUX MONDES

L'une des conséquences des derniers arguments est la définition d'un monde fictionnel, qui sert de cadre de référence à la compréhension du texte. Mais les liens que ce monde tisse avec le récit et le jeu vidéo sont-ils identiques? Comment les distinguer?

Marie-Laure Ryan propose, dans *Narrative as Virtual Reality*, d'opposer la métaphore du texte-monde (2001a: 90-93) à celle du texte-jeu (2001a: 176-199), le premier étant lisible et le second, scriptible (Barthes, 1973). Le texte-monde, c'est le texte en tant qu'il ouvre une fenêtre sur une réalité simulée, que nous désignons comme le monde du texte, rejoignant en cela le postulat énoncé par Ricœur:

[...] ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une proposition du monde, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, le monde propre à ce texte unique.
(1998: 128)

Ryan propose quatre caractéristiques pouvant décrire un tel monde: le monde est un environnement habitable, un ensemble d'objets et d'individus interreliés, une totalité «raisonnablement intelligible» pour un observateur externe et un champ d'activité pour ses membres (2001a: 91. NT). Cela équivaut à dire qu'un monde est la somme d'organisations et d'interactions qu'il permet entre ses éléments, qu'il est un ensemble de règles. En fait, pour reprendre les distinctions de Roman Jakobson, un monde est un paradigme (un répertoire d'éléments) sur lequel pèse une pression syntagmatique (un ensemble de règles). Une telle définition exige de déterminer exactement les

relations qu'un lecteur ou un joueur entretient avec ce monde et ses règles. Sont-ils à découvrir ou déjà posés, l'occasion d'un travail inductif ou le prétexte à des opérations déductives? Comment s'y organisent les relations entre les dimensions narrative et endo-narrative des récits et des jeux, la première représentant le monde comme totalité structurée et la seconde, le pas à pas de la progression à travers le récit ou le jeu?

Afin de répondre à ces questions, commençons par opposer les récits aux ancêtres des jeux vidéo, les jeux de société. Ceux-ci sont formés de ce que Searle appelle des règles constitutives, qui «fondent (et régissent également) une activité dont l'existence dépend logiquement de ces règles» (1972: 73). Les échecs, par exemple, sont composés d'une surface de jeu, de pièces et, surtout, d'un ensemble de règles qui y jouent un rôle fondateur. Sans elles, il n'y a pas de jeu. Leur rôle est nécessaire, tandis que celui des pièces et de l'échiquier est accessoire. Ainsi, on peut très bien jouer aux échecs avec des pièces de monnaie et une nappe à carreaux, en autant que l'on puisse délimiter sur la nappe le nombre adéquat de cases et distinguer suffisamment de pièces pour pouvoir leur apposer certaines règles de déplacement.

Les règles constitutives s'opposent aux règles normatives qui, elles, viennent régir un comportement existant au préalable. Les règles de courtoisie en sont l'exemple canonique: elles ne fondent pas les relations entre les sujets, mais viennent les policer. Elles sont, au sens strict, des conventions.

Si elles s'opposent *a priori*, les règles et les conventions se complètent dans le développement de toute situation ou pratique complexes. Toute situation particulière apparaît ainsi comme un équilibre entre un ensemble plus ou moins important de règles constitutives et des conventions plus ou moins stables qui en balisent le déroulement. Les règles constitutives permettent à l'activité de démarrer et les conventions, de se poursuivre. Dans cette perspective, le monde du texte se comprend comme un équilibre singulier entre des règles constitutives, qui en déterminent les formes

et limites, et des conventions (narratives, énonciatives, etc.) qui en assurent le déploiement.

Dans les jeux de société, le monde est posé d'emblée: il comprend les règles requises pour y progresser. On ne peut jouer aux échecs si on ne possède pas une connaissance préalable des règles du jeu. Ces règles sont prépondérantes et essentielles à la poursuite de l'activité. Il faut déjà connaître le monde des échecs pour y avoir accès. En comparaison, dans un récit, c'est l'activité elle-même, le pas à pas de la lecture à travers le texte et les conventions, qui assure cette progression qui permet d'inférer graduellement un monde. Le monde de *La Défense Loujine*, roman de Vladimir Nabokov, ne peut être appréhendé qu'à travers la lecture du roman: les conventions qui sous-tendent le récit ne se devinent qu'à travers l'indice qu'est le récit lui-même. Les règles préalables pour assurer la progression à travers le texte y sont génériques et ne jouent qu'un rôle secondaire. Elles valent d'ailleurs pour tout roman, comparativement aux règles de jeu qui se renouvellent d'une fois à l'autre.

La différence entre un jeu de société et un récit repose donc sur le fait que, dans le premier, le monde est posé et, dans le second, il est à inférer. Les jeux vidéo, dans ce contexte, proposent une situation intermédiaire: comme avec les récits, c'est la progression à travers le jeu qui permet d'inférer petit à petit le monde. En revanche, comme avec les jeux de société, ce monde inféré est porteur de règles nécessaires à la poursuite de l'activité.

Avec le récit, la connaissance du monde et de ses conventions est un résultat de la progression et nullement une condition: on peut très bien commettre des erreurs, se méprendre sur le sens à donner à une scène ou à une description et poursuivre sa lecture. Une bonne compréhension du monde y est simple contingence, les difficultés locales ne bloquent pas la progression de façon péremptoire. Le monde du texte se dévoile par strates, lesquelles se laissent désirer avant de se révéler. Par contre, avec le jeu vidéo, la compréhension du monde et de ses règles est une condition essentielle de la progression.

Si le monde place le joueur dans l'obligation d'inférer, les hypothèses émises doivent être justes afin que l'activité puisse se poursuivre. Sinon, l'impasse est vite atteinte, et l'aporie, comme l'a souligné Aarseth, devient source d'abandon. Le monde du jeu vidéo impose des seuils que le joueur doit atteindre s'il veut être en mesure de poursuivre sa route.

Le jeu vidéo est ainsi à mi-chemin entre le récit et le jeu: il permet une grande activité systémique, comme tout jeu, mais il encourage un rapport inductif au monde représenté, comme tout récit. Comme le monde d'un texte ne se construit qu'à partir d'un procès unique qu'est la lecture du récit, le monde d'un jeu vidéo ne se dévoile qu'à travers ses séances de jeux, qui sont autant de procès et d'indices. Le joueur qui interagit avec les objets et les personnages d'un monde virtuel induit chemin faisant un monde fictionnel avec lequel il interagit sur une base interprétative. C'est ce qui lui permet de progresser dans l'«espace événementiel» et qui permet aux jeux vidéo d'être des productions sémiotiques et culturelles, autant qu'informatiques.

CONCLUSION

Le prisme de la lecture permet de réconcilier les sœurs ennemies que sont l'interactivité et la narrativité. Elles ne s'opposent pas, mais se complètent selon des modalités, il est vrai, toujours plus complexes. Si la lecture est un jeu, comme l'a fort bien documenté Michel Picard (1986), le jeu est aussi une lecture, si par lecture on entend manipulation, compréhension et interprétation d'un texte. Que ces gestes soient réalisés dans un contexte ludique plutôt que littéraire importe peu. Ce sont leurs emboîtements qui donnent à ces pratiques un air de famille, même si chaque fois sont renégociés, de l'un à l'autre, les relations entre les dimensions endo-narrative et narrative, les rapports particuliers entretenus avec le monde du texte, l'immersion plus ou moins grande dans la représentation.

La question se pose maintenant de savoir combien de temps les jeux vidéo demeureront des récits

interactifs. Le ludologue Gonzalo Frasca explique à ce propos que :

Les concepteurs de jeux vidéo ne devraient pas jouer à être les nouveaux Spielberg et Coppola parce que la création de jeux ne consiste pas à organiser des séquences d'événements, mais à modeler des mondes avec des règles. (2003b. NT)

Pour lui, l'abandon progressif des trames linéaires et du recours aux segments narratifs figés que sont les cinématiques est en train de sonner le glas de la narrativité dans les jeux vidéo. Ceux-ci cesseront bientôt d'être des *récits interactifs*, des trames linéaires où l'on progresse en traversant des enclaves interactives. La tendance, sans doute irréversible, est aux MMORPG et aux jeux de style «sandbox»⁵, aux vastes mondes virtuels permettant une liberté d'action sans cesse plus grande aux joueurs et à leurs avatars.

Les jeux vidéo sont en train de cesser d'être des films interactifs, comme le cinéma a cessé un jour d'être du théâtre filmé. C'est là une belle et grande nouvelle, mais elle pourrait bien annoncer la venue au monde, plutôt que la mort, d'une véritable narrativité interactive. Elle naîtra de la capacité des concepteurs à créer des mondes et du désir des joueurs d'habiter ces mondes activement et sémiotiquement.

NOTES

1. Un tel conflit n'existe évidemment que si chacun radicalise ses positions, puisque les jeux vidéo présentent des éléments interactifs et narratifs. Gonzalo Frasca a su résumer et dépasser les enjeux de ce débat dans «Ludologists Love Stories...» (2003a).

2. «L'endo-narratif, c'est l'en-deçà narratif, cette frange théorique étroite qui rend compte des processus de saisie et d'identification des actions représentées discursivement, avant leur intégration à une narration» (Gervais, 1990 : 17).

3. Cette idée est problématique en soi. Aucune activité extranoématique, au sens où l'entend Aarseth, n'est véritablement extérieure à une quelconque pratique de lecture : qu'on tourne les pages d'un livre, qu'on se fraye un chemin à travers les liens d'un hypertexte de fiction ou qu'on fasse évoluer dans l'espace, à l'aide d'une manette, le personnage d'un jeu vidéo, on le fait dans un but qui est, au moins en partie, interprétatif. Les activités décrites par Aarseth sont donc paranoématiques plutôt qu'extranoématiques.

4. Un tel exemple, comme quelques autres que fournit Ryan, est problématique : si le joueur, dans son rôle d'enquêteur, ne modifie pas les événements dont il tente de remonter le cours, il modifie quand même, «ontologiquement», le monde présent du jeu, en y déplaçant des objets et en y déverrouillant certains espaces, par exemple. En fait, la catégorie «interne/exploratoire» remplit une place conceptuelle dans la classification plus qu'elle ne décrit un véritable type de productions interactives. À preuve, les exemples les plus probants qu'en donne Ryan sont soit des potentialités, soit des expérimentations qui n'ont pas vraiment su s'imposer. Citons une éventuelle version interactive d'*Alice au pays des Merveilles*, où l'utilisateur contrôlerait Alice, mais où celle-ci «ne ferait rien d'autre que s'insérer au hasard dans la vie de certains personnages et les observer un moment» (2001b. NT) ; ou bien un espace théâtral multiple dans lequel le spectateur se déplace et peut s'intéresser à différentes intrigues.

5. MMORPG est l'acronyme de «Massive Multiplayer Online Role Playing Game», des jeux où des centaines, voire des milliers de joueurs, peuvent faire interagir leurs avatars les uns avec les autres à l'intérieur d'un monde virtuel unifié, accessible par Internet. La métaphore du carré de sable, quant à elle, est utilisée pour qualifier les jeux proposant une *jouabilité* à objectifs multiples (ou indéterminés) à l'intérieur d'un monde virtuel complexe. Cette définition du «sandbox» croise celle de MMORPG.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AARSETH, E.J. [1997]: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins University Press ;
- [1999]: «Aporia and Epiphany in *Doom* and *The Speaking Clock*: The Temporality of Ergodic Art» dans M.-L. Ryan (dir.), *Cyberspace Textuality*, Bloomington, Indiana University Press, 31-41 ;
- [2004]: «Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation», dans N. Wardrip-Fruin et P. Harrigan (dir.), *First Person*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 45-55.
- ADAM, J.-M. [1984]: *Le Récit*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», n° 2149.
- APOLLINAIRE, G. [(1925) 1965]: *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. «Soleil».
- BAL, M. [(1980) 1997]: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
- BARTHES, R. [(1970) 1976]: *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points-Littérature» ;
- [1973]: *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel».
- BRANIGAN, E. [1992]: *Narrative Comprehension in Film*, Londres, Routledge.
- BREMOND, C. [(1966) 1981]: «La logique des possibles narratifs», *Communications*, n°8, repris dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. «Point-Essais», 66-82.
- CAILLOIS, R. [(1958) 1967]: *Les Jeux et les Hommes – Le Masque et le Vertige*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
- CAMERON, A. [1995]: «Dissimulations: The Illusion of Interactivity», *Millenium Film Journal*, n°28, 33-47.
- EVERAERT-DESMEDT, N. [2000]: *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, coll. «Culture et Communication».
- FRASCA, G. [2003a]: «Ludologists Love Stories, Too: Notes From a Debate That Never Took Place», dans Copier et Raessens (dir.), *Level Up*, Utrecht University & DiGRA. En ligne : <http://www.digra.org/dl/db/05163.01125> (page consultée le 11 avril 2006) ;
- [2003b]: «Sim Sin City: Some Thoughts About Grand Theft Auto 3», *Game Studies*, vol. 3, n° 2, décembre. En ligne : <http://www.gamestudies.org/0302/frasca/> (page consultée le 11 avril 2006) ;
- [2003c]: «Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology», M.J.P. Wolf et B. Perron (dir.), *The Video Game Theory Reader*, New York, Routledge, 221-236.
- GENETTE, G. [(1966) 1981]: «Frontières du récit», *Communications*, n°8, repris dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. «Point-Essais», 158-169.
- GERVAIS, B. [1990]: *Récits et Actions*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours» ;
- [1999]: «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot: pour une définition de l'illisibilité», *La Lecture littéraire*, Reims, Klincksieck, janvier, 205-228.
- JOYCE, J. [(1939) 1960]: *Finnegans Wake*, New York, Viking Press.
- JUUL, J. [2001]: «Games Telling Stories: A Brief Note on Games and Narratives», *Game Studies*, vol. 1, n° 1, juillet. En ligne : <http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts/> (page consultée le 11 avril 2006).
- MANOVICH, L. [2001]: *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
- NABOKOV, V. [1964]: *La Défense Loujine*, Paris, Gallimard.
- ONEGA, S. et J. Á. GARCÍA LANDA [1996]: *Narratology: An Introduction*, Londres, Éd. Longman, coll. «Longman Critical Readers».
- ONG, W. [1982]: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, coll. «New Accents».
- PICARD, M. [1986]: *La Lecture comme jeu: essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. «Critique».
- PRINCE, G. [(1987) 2003]: *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- QUENEAU, R. [1961]: *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard.
- RASTIER, F. [2001]: *Arts et Sciences du texte*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques».
- RICŒUR, P. [(1984) 1991]: *La Configuration dans le récit de fiction (Temps et Récit, tome II)*, Paris, Seuil, coll. «Points-Essais» ;
- [(1986) 1998]: «Pour une phénoménologie herméneutique», *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. «Points-essais», 41-149.
- RYAN, M.-L. [2001a]: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins University Press ;
- [2001b]: «Beyond Myth and Metaphor – The Case of Narrative in Digital Media», *Game Studies*, vol. 1, n° 1, juillet. En ligne : <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/> (page consultée le 11 avril 2006).
- SAPORTA, M. [1962]: *Composition n° 1, roman*. Paris, Éd. du Seuil.
- SEARLE, J. [1972]: *Les Actes de langage; essais de philosophie du langage*, Paris, Hermann, coll. «Savoir».
- TALIN (D. Joiner alias) [1994]: «Real Interactivity in Interactive Entertainment», *Computer Graphics*, vol. 28, n°2, mai, 97-99.
- WALTON, K. L. [1993]: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- WRIGHT, G.H.V. [1968]: *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*, Amsterdam, North-Holland Publishing, coll. «Acta philosophica Fennica».

PRÉSENCES RÉELLES DANS LES MONDES VIRTUELS

VALÉRIE MORIGNAT

Pour moi, le monde futur ne sera pas un lieu mais un événement. Non pas la construction d'un écrivain, des mots formant un roman ou une nouvelle que les gens auront sous les yeux et qu'ils liront de l'extérieur – mais plutôt une construction dans laquelle il n'y aurait ni auteurs ni lecteurs, mais un grand nombre de personnages en quête d'une histoire.
(Philip K. Dick, 1988: 42)

Dans la conclusion d'*Univers de la fiction*, Thomas Pavel relevait la tendance remarquable consistant à réduire « la distance qui sépare le spectateur du monde fictionnel » (1988: 184). Les arts numériques interactifs amplifient ce fait en élaborant des stratégies immersives qui engagent le spectateur dans un parcours historique et incarné à l'intérieur de mondes virtuels.

La mise en intrigue devient alors, dans les environnements numériques, ce « phénomène-enveloppe » qu'évoquait Merleau-Ponty au sujet de l'organisme (1994: 275). Elle est désormais l'événement d'une communication intersensorielle opérée « entre les éléments » (*ibid.*)¹, à l'intersection des actions du sujet et de la générativité des programmes. Semblable à l'organisme merleau-pontien, la narration interactée « ne dépasse la causalité que par le détour d'une réinterprétation d'une nouvelle dimensionnalité, par intégration et différenciations qualitatives » (*ibid.*: 276). Ainsi, c'est à une véritable ontogenèse du récit que nous conduira l'analyse des systèmes artificiels qui le mobilisent.

Dans le Cinéma interactif comme dans le Jeu vidéo, nous approcherons les modalités des processus narratifs interactés qui président à l'émergence d'environnements virtuels complexes. Lorsque l'intelligence artificielle (IA) – dans les systèmes *multi-agents* et les systèmes *intentionnels* – accompagne l'élaboration narrative, on verra que la trame évolutionnaire du vivant supporte des intrigues « émergentes » et « enchevêtrées », singulières « histoires non (encore) racontées » dont Ricœur suggérait l'existence dans *Temps et Récit* (1983: 142). Dans ce contexte, se profile une narration écologiquement située.

HISTOIRES POTENTIELLES

Dans *Temps et Récit*, Paul Ricoeur désigne par l'expression de « mise en intrigue » les opérations de configuration et les agencements qui actualisent une histoire. Décrivant ces *procès* instaurateurs, il leur attribue une dimension existentielle à travers de singulières interrogations :

[...] pourrions-nous parler d'une vie humaine comme d'une histoire à l'état naissant? [...] Sans quitter l'expérience quotidienne, ne sommes-nous pas inclinés à voir dans tel enchaînement d'épisodes de notre vie des histoires « non (encore) racontées », des histoires qui demandent à être racontées? (Ibid.: 141)

La mise en intrigue participerait donc de l'expérience vécue; elle serait à la fois ce qui en résulte et ce qui la façonne. Ricoeur accorde en effet

[...] à l'expérience en tant que telle une narrativité inchoative qui ne procède pas de la projection, comme on dit, de la littérature sur la vie, mais qui constitue une authentique demande de récit. (Ibid., je souligne)

Ce postulat l'autorise alors à désigner une « structure pré-narrative de l'expérience » inscrite au cœur même des actions incarnées, à l'échelle de la temporalité de la vie.

En situant la genèse de la narrativité dans le lieu de l'expérience, Ricoeur suggère les rapports d'influence réciproque que l'expérience vécue entretiendrait avec son histoire virtuelle. Toute expérience vécue, nous dit-il, serait ainsi une « histoire non encore racontée » (*ibid.*), une « histoire potentielle » (*ibid.*: 142). Les « histoires non encore dites de nos vies » (*ibid.*: 144) – « imbrication vivante de toutes les histoires vécues les unes dans les autres » (*ibid.*: 143) – constitueraient alors l'arrière-pays génésique d'un récit perpétuellement en train de se faire, et faisant retour dans la vie même (*ibid.*: 141-144).

Aussi, Ricoeur en vient à conclure que *[...] la conséquence principale de cette analyse existentielle de l'homme comme « être enchevêtré dans des histoires » est que raconter est un processus secondaire [...]. Raconter, suivre, comprendre des histoires n'est que la « continuation » de ces histoires non dites. (Ibid.: 143, je souligne)*

Ce passage de *Temps et Récit* est d'importance pour l'étude des modalités narratives dans les environnements numériques, car il vise une *narrativité ontologique*, solidaire de la vie d'où elle « émerge » et qu'elle reconfigure comme histoire potentielle. Plus encore, l'expérience vécue, d'une part, se double de sa mise en récit éventuelle, d'autre part, est révélée par toutes les histoires en suspens, cristallisées en elle, et dans lesquelles elle se déporte pour mieux se montrer.

Ce double enjeu trouve un écho puissant dans l'interactivité numérique où les productions sémiotiques et sémantiques, qui induisent de nouvelles formes narratives, reposent sur l'expérience vivante d'un environnement codéterminé par ses interacteurs. Dans ce contexte, l'expérience incarnée est en effet l'horizon d'émergence des événements, de leurs agencements, de leur signifiante et de leur persistance dans la forme des *mondes virtuels*.

Doté d'une actantialité ontologique, l'interacteur des environnements numériques fait plus qu'apporter son concours à une *praxis* artistique; il entraîne tout le *champ narratif potentiel* qu'il découpe sur le fond de son expérience. Examinant la relation du récit et de sa réception par le lecteur, Ricoeur a d'ailleurs révélé cette nécessaire rencontre d'horizons :

[...] si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte du jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur, comme Aristote disait que la sensation est l'œuvre commune du senti et du sentant. (Ibid.: 145, je souligne)

Dans notre cadre d'analyse, il s'agit de déplacer cette « fusion d'horizons » entre l'univers du texte et celui du lecteur dans la relation du monde virtuel émergent et de ses *interactants*.

ACTION INTERFACÉE

De ce qui est réel, on ne peut donner aucune explication claire si ce n'est à l'aide de quelque chose de fictif.

(J. Bentham cité par Laval, 1994: 5)

La structure pré-narrative de l'expérience, histoires potentielles incorporées par le sujet, constituerait

l'appareil cognitif essentiel pour son implication ontologique dans un monde virtuel dont il devient le méta-concepteur². On constatera en effet que la compétence fictionnelle du sujet est sollicitée à des fins d'incorporation du complexe interactif; plus on immerge le sujet comme actant au sein d'une histoire qu'il codétermine, plus il intègre le système interactif et s'investit dans l'émergence d'un monde virtuel complexe.

Avant d'aborder deux œuvres numériques – Si *Poteris Narrare*, *Licet* de Jean-Michel Bruyère (2002) et *In Time* de Cyrille C. de Laleu (2005) – qui confient au sujet l'essentiel de la mise en intrigue et sollicitent sa compétence fictionnelle, précisons l'architecture générale de l'interactivité et de ses interfaces.

Dans les environnements numériques interactifs – immersifs (Réalité Virtuelle) ou interfacés (Réalité Augmentée) –, l'ordre de l'action et des agencements d'événements est celui de la symbiose. Chaque action du sujet engage une rétroaction numérique qui fait émerger, en même temps que de nouveaux comportements, un milieu codéterminé par les organismes en présence³. Actants réels et virtuels s'organisent mutuellement dans la constitution d'un écosystème artificiel à l'intérieur duquel chacun permet l'émergence de l'autre par le biais d'interfaces sensibles. Sous la forme de *capteurs* (de mouvement, de pression, de voix, etc.) et d'*effecteurs* (projections vidéo, émissions sonores, simulation kinesthésique, etc.), ces filtres de communication autorisent ce que la cybernétique a appelé des « boucles d'action et de rétroaction » entre les programmes informatiques et les organismes biologiques.

Dans ces environnements interfacés, « l'espace ne peut plus être conçu que comme celui de l'échange et où les pseudo-centres ne sont plus que des échangeurs » (Serres, 1972: 145). Constituant une *intersensorialité cyberorganique*, les interfaces rassemblent les agents biologiques et artificiels en une corporéité virtuelle distribuée qui inscrit l'action au sein d'un *continuum* informationnel.

Ce continuum est le siège de mouvements et d'échanges : méthodes, modèles, résultats circulent partout en son sein,

exportés ou importés de tous lieux en tous lieux, de manière incessante. (Ibid.: 10)

Cette zone intermédiaire, constituée dans le dialogue interfacé, déploie alors des collaborations inédites. Distribuée dans un réseau d'informations numériques, toute action engendre une écriture de données susceptibles d'être ultérieurement reconfigurées, ou actualisées par d'autres actants humains ou des agents virtuels autonomes.

L'action interceptée par les interfaces (et, avec elle, les émissions sensorielles et symboliques humaines) devient ainsi la *materia prima* du programme. Aussi divers et multiples que soient les signaux émis, le transcodage numérique leur confère d'égaux propriétés génératives.

On remarquera avec Jean-Marie Schaeffer que
[...] les supports numériques accèdent à une ubiquité sémiotique complète, puisqu'ils peuvent encoder indifféremment des signes linguistiques, iconiques ou phoniques et les combiner entre eux.
(1999: 110)

Ainsi, la nageuse virtuelle de l'installation *Ex-iles* (2004) des designers *Electronic Shadow*⁴, les organismes de vie artificielle de l'aquarium interactif des artistes Sommerer et Mignonneau (*A-Volve*, 1994-1997) ou leurs biotopes d'*Intro Act* (1996) trouvent leur source génétique et leur évolutivité dans la multiplicité des actions et des émissions sensorielles humaines captées par les interfaces.

Modifiable, actualisable à l'infini, l'action interfacée accède à l'ubiquité sémiotique en même temps qu'à la puissance matricielle. Soustraite à sa propre temporalité, elle s'inscrit alors dans une dynamique de générativité sémiotique et informationnelle réursive, partagée entre toutes les entités du système. Dans le cadre du Cinéma interactif, c'est ce que Jeffrey Shaw a désigné comme l'émergence d'une multi-temporalité dans laquelle les actants font l'expérience des conséquences de leurs propres actions, de toutes celles qui les ont précédées, mais aussi de leurs transmutations, réécritures, réincarnations.

Nous verrons que cette expérience ne concerne pas seulement les actants réels, mais aussi les agents virtuels chez qui on travaille à l'émergence d'une conscience artificielle (voir Varela, 1998: 109-112). Dans le cas des systèmes dits *intentionnels*⁵, les interfaces permettent en effet aux agents artificiels intelligents de se prolonger dans l'espace réel et d'y interpréter, au moyen de filtres perceptuels et psychologiques, les actions et les comportements des organismes vivants.

Les interfaces sont donc des échangeurs sémiotiques pour les deux faces d'un même *monde énéacté*⁶. Elles engendrent ce corps océanique, «continu comme un océan», rêvé par Leibniz et qui déploie les instances dramatiques et narratives sur des scènes virtuelles multidimensionnelles.

INTERACTANTIALITÉ

On le remarque, le complexe interactif implique une multiplicité d'agents dans l'ontogenèse du signe, et davantage encore dans celle de la narration. Dans cette idée, je proposerai la substitution du terme *interactantialité* au terme plus général d'interactivité, afin de désigner les situations où, comme l'a souligné Marie-Laure Ryan (2001), le sujet est non pas uniquement en position d'exploration d'un univers prédonné, mais en situation de codétermination d'un monde virtuel⁷.

À cette interactivité numérique de type «ontologique» (Ryan), la notion d'*interactantialité* adhèrera avec force pour quatre raisons essentielles.

En premier lieu, il convient de rappeler la définition que Lucien Tesnière a donné du terme «actant»: «les actants sont les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au *procès*» (1988: 674). L'indifférenciation fondamentale des actants (humain, animal, objet, média, concept, etc.) confirme la pertinence de ce terme dans un cadre numérique. De plus, dans le *procès* communicationnel ou narratif, les «actants» confondent habilement le destinataire et le destinataire, le narrateur et le narrataire, les sujets

pragmatiques et les sujets cognitifs, les subjectivités humaines et les subjectivités virtuelles intelligentes. On relèvera à ce titre que l'interactantialité numérique fonde l'émergence des mondes virtuels partagés sur la base même de telles fusions ontologiques. Entité multipolarisée par les interfaces, l'actant ne se définit que dans une sphère relationnelle.

En deuxième lieu, la notion d'actantialité confirme l'engagement du corps et de tout l'appareil sensorimoteur dans l'action, orientant cette dernière vers la notion d'*énaction* définie par Francisco Varela. Nous devons en effet à Varela la description d'une cognition incarnée (*embodied cognition*), qui, loin de se fonder sur la représentation spéculaire d'un monde prédéfini, se constituerait dans l'interprétation, inscrite à même la corporéité de l'expérience, et d'où émerge la signification créatrice d'un monde. «Énaction», nous dit Varela, décrit «l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde» (Varela, Thompson et Rosch, 1993: 35). Ainsi, dans la lignée des travaux de Merleau-Ponty,

[...] l'idée fondamentale est que les facultés cognitives sont inextricablement liées à l'histoire de ce qui est vécu, de la même manière qu'un sentier au préalable inexistant apparaît en marchant. (*Ibid.*: 111)

Il faudra revenir sur cette approche de la cognition qui apparaîtra liée à la structure pré-narrative de l'expérience proposée par Ricoeur.

En troisième lieu, l'actantialité se différencie de l'actorialité qui place l'action dans l'ordre de la feintise, du rôle prédéfini et de la posture imitative (voir Schaeffer, 1999). À la différence de l'*interacteur*, l'*interactant* est détenteur de fonctions performatives qui, à la fois, décrivent l'ontogenèse du monde virtuel et y participent. Énéactant un monde qui ne lui préexiste pas, il est un agent causal au sein d'une chaîne d'événements, posant ainsi la prévalence de l'*incarnation vécue et générative* sur une posture mimétique non causale.

Examinant l'ontologie du joueur vidéo, Schaeffer pose clairement cette nuance en constatant que, à la différence à la posture actoriale,

[...] la posture d'immersion n'est pas vraiment celle d'une identification allosubjective: le sujet fictionnel qui se déplace dans l'univers virtuel est en fait un double du joueur réel [...] la réalité virtuelle dans laquelle je me meus dépend en partie de mes propres actions. (1999: 314)

Enfin, en quatrième lieu, par le schéma narratif et communicationnel auquel elle renvoie, la notion d'interactantialité renforce l'intimité des liens entre interactivité et mise en intrigue.

MÉSONARRATION

L'examen d'environnements numériques différents permet de dégager plusieurs degrés de narrativité, depuis la mise en intrigue collaborative jusqu'à l'érection de mondes virtuels persistants, autopoïétiques et peuplés d'agents intelligents. Pour désigner le trait commun de ces environnements narratifs, on risquera le terme de *mésonarrativité*, qui renverrait à une narrativité écologiquement située, surgissant du milieu des événements et se déployant elle-même comme *milieu*.

Parmi les systèmes qui autorisent une mise en intrigue collaborative, deux œuvres retiennent tout d'abord notre attention: *In Time* de Cyrille C. de Laleu (2005), et *Si Poderis Narrare, Licet* (2002) de Jean-Michel Bruyère.

In Time (2005) est une installation vidéo interactive inspirée de la fiction de Bioy Casares, *L'Invention de Morel* (1940). Anticipant les dispositifs de Réalité Virtuelle, Bioy Casares imagine un écosystème artificiel grâce auquel des vivants devenus virtuels évoluent sur une île désolée. Un naufragé va à la rencontre de ces simulacres qui répètent, à l'infini, les mêmes dialogues et découvre les machines de projection qui les animent. Amoureux d'un des personnages, il décide d'incorporer le monde virtuel en y transférant sa propre image.

La machine utopique dont rêve Bioy Casares, celle qui, «orientée vers les pensées et les sensations de

l'émetteur», permettra de les enregistrer «à n'importe quelle distance» (1973: 97), voire de pénétrer la conscience de l'émetteur, évoque par anticipation les nouvelles machines narratives du virtuel (*ibid.*). L'art des interfaces, où actants et agents artificiels font émerger ensemble une *mésonarration*, est l'écho de la machine de fiction de Bioy Casares. La trame invisible du roman – le dispositif de narration collaborative caractérisé par l'interconnexion des machines, des avatars, des vivants et des marées – est cristallisée dans la mise en intrigue interactée d'*In Time*.

«Collage temporel»⁸ de 24 écrans formant le paysage panoramique d'une terre entourée d'eau, *In Time* redistribue aux visiteurs la multitemporalité de l'île de Bioy Casares, partagée entre l'éternité des personnages virtuels et l'impondérable existence des vivants. Grâce aux discrets capteurs de présence, de position et de déplacement, les visiteurs deviennent les actants de l'univers fictionnel dont, par intrusion de leur propre subjectivité, ils bouleversent la temporalité.

Dans ce dispositif, «la narration devient un événement complexe qui entrelace un nombre d'intersections temporelles et de navigations physiques»⁹. Distribuées par le comportement des sujets dans l'espace de l'installation, les séquences des 24 écrans déforment le paysage vidéographié d'*In Time* et déploient le drame intime de la réception. Chaque interactant *projet*, dans les modulations qu'il imprime aux écrans, l'historique de ses propres actions et enchevêtre intimement son histoire virtuelle à celle que sous-tendent les images filmées. Selon le choix et la vitesse de ses déplacements dans l'espace physique, l'unité temporelle des images se disloque d'un écran à l'autre, entraînant la persistance, le ralenti, la disparition des séquences, autrement dit l'agencement des événements dans le lieu même de leur réception.

Avec Michel Serres, on constatera que l'univers fictionnel de Bioy Casares «ne nous est plus livré selon une référence élue par telle ou telle ruse, mais selon un jeu pluraliste d'*interférences*» (1972: 141). L'historique des actions incarnées est le lieu même d'une mise en

intrigue *énactée*. Dans ce cadre, la réception, dont Kendall Walton et Paul Ricoeur ont rappelé qu'elle était partie constitutive de la mise en intrigue, devient un modèle dynamique au sein d'une narrativité qui redéploie et partage l'action dans une infinité d'applications, sur une infinité de scènes ouvertes.

Exploitant un système très différent de celui utilisé par Cyrille C. de Laleu, *Si Poteris Narrare, Licet* (2002) est un environnement vidéo interactif réalisé par Jean-Michel Bruyère dans le cadre du projet «EVE» (*Extended Virtual Environment*, dirigé par Jeffrey Shaw)¹⁰.

Sphérique, l'espace de projection est un dôme de 12 mètres de diamètre qui permet une projection interne à 360°. Si 124 films composent l'immense fresque virtuelle de Jean-Michel Bruyère, la réception du récit mythique (Diane métamorphosant Actéon) joue sur une *mésônarrativité* : elle décrit l'histoire conjointe de l'environnement et de ses agents ; histoire *située* qui ne peut surgir que du milieu de la sphère relationnelle des interfaces.

Nunc tibi me posito visam velamine narres, Si poteris narrare, licet. [Va maintenant raconter que tu m'as vue sans voiles, si tu peux le dire, j'y consens.] (Ovide, LIII, 192-195)

Ces paroles de Diane-Artémis, lancées au chasseur Actéon tandis qu'elle le transforme en cerf, s'adressent aussi à la foule des voyeurs du film, à laquelle revient la charge de la mise en intrigue.

Durant six minutes, un seul spectateur est doté d'un casque (*tracker* frontal) qui projette sur les parois du dôme une fenêtre cinématique où se révèlent les scènes mythologiques. L'interactivité de la projection repose sur un système de *tracking* qui analyse les mouvements de tête de l'interactant équipé. Si la fresque filmique est virtuellement présente sur l'intégralité de la surface du dôme, seule la zone vers laquelle se focalise l'interactant se dévoile visuellement et auditivement.

Évoquant la puissance d'éclairement de l'Artémis chasserresse (*Artemis phæosphôros*, «la porteuse de torches» [Callimaque, *Hymne à Artémis*, 204]), le

casque frontal fonctionne alors comme une torche symbolique qui reconfigure le récit. La fenêtre projective qui dévoile les épisodes narratifs est une fenêtre indiscrete, ouverte sur la conscience attentionnelle de l'interactant.

L'intelligence de *Si Poteris Narrare, Licet* est de transposer l'acte de voyeurisme d'Actéon aux spectateurs qui pénètrent la conscience de l'unique interactant et enchevêtrent à la sienne leur demande de récit. Si, virtuellement, le mythe est disponible dans son ensemble à travers les 124 films juxtaposés, il est sans trajectoire établie et appelle autant de mises en lumière pour autant de créations. La structure pré-narrative de l'expérience identifiée par Ricoeur dessine sur les parois du dôme un sentier au préalable inexistant et qui apparaît au fil d'une marche vers le mythe d'un récit. *Si poteris narrare, licet* rejette en effet toute linéarité ou causalité interne pour mettre en relief une narration *énactée*, qui s'agence à mi-chemin entre l'histoire potentielle de l'interactant (laquelle se raconte par l'intentionnalité de ses actes) et l'histoire virtuelle d'Artémis multiscénarisée sous le dôme d'«EVE».

D'un tel dispositif qui privilégie l'interlocution des écrans (réel et imaginal) par rapport à la projection unilatérale, l'intersection par rapport à la ligne, Michel Serres dirait qu'il affirme un *ars interveniendi*. Outre l'absence de continuité temporelle ou causale, c'est cette interréférentialité permanente entre les signes projetés, leur réception et l'interprétation issue de leurs agencements actés, qui singularise la forme narrative proposée par *Si Poteris Narrare, Licet*.

«Dans le lieu des interréférences, je manque d'une référence globale : il est essentiel que j'en sois privé», écrit Serres (1972 : 141). En effet, il s'agit bien d'être privé d'une référence globale, puisque l'*ars interveniendi* des interfaces se tient dans une nécessaire logique d'*interférence* qui spectacularise l'action comme productrice d'agencements signifiants.

IDENTITÉ SITUÉE

Nous ne nous contentons guère d'observer les personnages des œuvres de fiction et leurs mouvements. Par le biais du moi fictif,

nous leur emboîtons le pas, nous faisons nôtres leurs soucis, nous nous enfonçons dans le labyrinthe de leur destin.

(Pavel, 1988:184)

À l'évidence, l'intimité ontologique de la personne et du personnage se renforce dans l'interactantialité numérique. Quand, à travers sa présence réelle, le spectateur devient, davantage qu'un élément causal, la source même de production sémiotique de l'univers fictionnel¹¹, les statuts ontologiques de l'ensemble des agents narratifs se trouvent puissamment mobilisés.

En une logique métaleptique, les plus subtils glissements de la *personne réelle* vers le *personnage de fiction* s'exercent dans les œuvres du Cinéma interactif. Dans ce domaine, Jeffrey Shaw se distingue par la conception de systèmes interactants propres à faire émerger de nouvelles « grandes machines » esthétiques.

Le projet « AVIE » (*Advanced Visualisation and Interaction Environnement*, 2004)¹², issu des recherches et développements du *iCinema*, *Centre for Interactive Cinema Research* (Sydney), déplace les cadres et les frontières conventionnelles de la fiction. Dans cet environnement de visualisation panoramique, stéréoscopique et interactif, les attitudes corporelles et les comportements des spectateurs influent sur les événements de la fiction projetée.

Relié à un logiciel de modélisation 3D, un système de détection infrarouge synthétise en temps réel la présence des sujets dans le cirque de visualisation et les incorpore au monde fictionnel. Les interfaces distribuées permettent alors l'expérience incarnée de la fiction projetée (puisque les événements sonores et visuels changent selon le comportement du sujet dans l'espace interfacé), mais elles autorisent aussi des performances interactées entre des personnes réelles, leurs avatars dans le monde virtuel et les autres personnages fictionnels.

Eavesdrop (2004), une fiction interactive conçue par David Pledger et Jeffrey Shaw pour le système AVIE, joue de ces glissements ontologiques. Dix personnages font le récit de leur vie dans une boucle temporelle que seule pourra modifier l'intrusion du spectateur dans l'espace mental de l'un d'eux. Enchevêtrées les

unes aux autres, et dans l'attente d'être racontées, les histoires potentielles des personnages sont révélées dès que le spectateur approche un protagoniste de trop près.

Dans *Eavesdrop*, la proximité physique rencontre la proximité ontologique; en provoquant la confiance du personnage, le spectateur devient un élément à part entière du monde fictionnel et se confond ontologiquement avec ses interlocuteurs. Dans une telle situation narrative, on constatera, de nouveau avec Ricœur, que les spectateurs

[...] sont donc surélevés au-dessus de leur rôle empirique et deviennent les figures constitutives d'une intrigue; ils sont métaphorisés, configurés en même temps que l'histoire racontée: il y a configuration des personnages à la mesure de la configuration de l'histoire à laquelle ils contribuent. (2004)

Dans le système AVIE, capture du mouvement et interaction visuelle intelligente ont ainsi pour effet d'engager une « fusion d'horizons » qui pourrait bien contrarier les réserves émises par Pavel vis-à-vis de la possible indistinction du monde réel et de l'univers de la fiction. En effet, face à ces nouvelles machines de fiction, il apparaît difficile d'affirmer encore que « l'espace entre le spectateur et l'œuvre ne sera jamais aboli; les statues hyperréalistes assises sur les bancs des parcs modernes restant toujours des statues » (Pavel, 1988: 185).

Énactées, peuplées d'agents intelligents ou d'avatars guidés par des sujets réels, les fictions numériques ôtent toute pertinence au principe d'un espace fictionnel distinct et *distant* de l'espace réel. Pour nuancer, nous dirons que, s'il cède d'un point de vue spatiotemporel, le principe de *distance*, que Pavel tient pour caractéristique de la fiction (*ibid.*: 183), se déplace symboliquement dans l'étrangeté de l'interactantialité cyberorganique où la fiction numérique fait émigrer le sujet. Le monde de la fiction interactée compense ainsi l'effondrement des frontières avec le réel par l'altérité du monde intersensoriel où il dépayse encore le sujet.

À ce titre, on constatera que l'interaction des personnages fictionnels avec l'actant réel conduit ce

dernier à l'adoption d'une *identité située* qui le rapproche des caractéristiques ontologiques du personnage de fiction.

Le film *eXistenZ* de David Cronenberg (1999)¹³ met en abyme ce *procès* de fictionnalisation du sujet réel qu'engagent les environnements virtuels. Également jeu virtuel immersif, *eXistenZ* plonge les protagonistes dans une réalité artificielle où chaque joueur conserve son apparence physique mais intègre la personnalité d'un *alter ego* fictionnel. S'ils habitent toujours le même corps, les joueurs subissent cependant les effets d'un tropisme artificiel qui les oblige à prononcer des phrases programmées ou à adopter des comportements relatifs à l'identité du personnage fictionnel qu'ils jouent, et qu'ils finissent par devenir.

Ainsi, l'identité des actants paraît *située* à l'intérieur de la Réalité Virtuelle comme le serait celle d'un personnage de fiction à l'intérieur d'un roman. Comme le confirme Jean-Marie Schaeffer, dans le cas du jeu de Réalité Virtuelle, «le vecteur d'immersion n'est pas celui d'une substitution d'identité physique, mais celui d'une virtualisation de l'identité du joueur» (1999: 314).

INTELLIGENCE

En faisant des personnages virtuels et des spectateurs les codépositaires de l'acte de narration, les fictions numériques transforment les *procès* de faire-semblance liés à l'immersion fictionnelle (voir Pavel, 1988: 109-114). Dans l'univers de la fiction interactée, le voyage n'est plus seulement imaginaire, puisque nous faisons bien davantage que «prêter nos corps et nos émotions» (*ibid.*: 109)¹⁴ aux personnages fictionnels.

Nos pérégrinations ne sont désormais plus seulement symboliques¹⁵, et les nouvelles machines de fiction numériques contrarient avec force l'exemple pris par Kendall Walton pour distinguer l'essentielle frontière entre réalité et fiction:

Walton observe que, si nous ne sautons jamais sur scène pour sauver la jeune fille des griffes de son séducteur, c'est que le seul résultat d'un tel acte serait d'interrompre la représentation de la pièce. (Ibid.: 110)

Dans le complexe mésonarratif que nous avons décrit jusqu'à présent, non seulement sommes-nous appelés à intervenir, mais le déficit même de notre intervention mettrait en échec le déroulement de l'intrigue. Nous allons voir que l'intimité de nos rapports avec l'univers fictionnel nous y implique avec d'autant plus de force qu'elle expatrie les entités fictionnelles dans notre propre monde physique et incarné.

L'intégration de l'intelligence artificielle dans les mondes virtuels est sans aucun doute le phénomène qui ouvre le plus de perspectives à la narration et aux procédures de la fiction. La mésonarrativité numérique trouve ainsi des développements conséquents dans les domaines du Jeu vidéo et du Cinéma numérique où l'IA est massivement intégrée.

Avec le développement des MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*), s'élaborent des «mondes persistants» où l'histoire se déploie en temps réel, à l'échelle d'une interconnexion généralisée et d'une constante régulation de type biologique. Les protagonistes rencontrés à l'intérieur de ces univers fictionnels sont tantôt des joueurs réels représentés par leurs avatars, tantôt des personnages «guidés» par le programme, tantôt, enfin, des agents artificiels autonomes qui enrichissent ensemble les éléments constitutifs d'une *fiction habitée*.

Dans ces univers perpétuels, personnages joueurs et non joueurs collaborent à l'émergence d'un monde commun avec lequel ils entrent en régulation. Leurs attitudes subjectives viennent nourrir la matrice et permettent ainsi d'éviter un certain déterminisme dans l'historique des événements. Les *agents artificiels situés* dans le monde virtuel sont en effet dotés de senseurs qui leur permettent de se repérer, d'analyser leur environnement, d'identifier les autres entités et d'interagir avec elles, de prendre en compte la dimension sémantique des actions, d'y associer des décisions imprévisibles en adéquation avec un profil psychologique intégré ou développé au cours de l'histoire.

Dans ces programmes – qui mêlent IA et VA (*Vie Artificielle*) –, on constatera que le socle narratif joue

un rôle essentiel dans l'accroissement de la richesse des interactions et le développement des entités intelligentes artificielles. La complexité, qui désigne ici, pour schématiser, les interactions autopoïétiques entre le monde virtuel et le monde réel, est largement favorisée par le contexte narratif qui accroît la signifiante des actions et l'émergence des comportements. La fiction agirait comme opérateur cognitif dans les MMORPG tant pour les actants humains (qui intègrent d'autant mieux le système qu'une histoire rend l'interaction signifiante et gratifiante), que pour les agents artificiels intelligents (qui trouvent dans les mondes fictionnels une richesse environnementale accrue).

Le Cinéma numérique exploite avec bonheur les propriétés de l'IA et son potentiel créateur. Le logiciel de simulation multi-agents *Massive (Multiple Agent Simulation System In Virtual Environment)*, créé par Stephen Regelous, a ainsi autorisé la réalisation virtuelle d'une bataille de plusieurs milliers d'agents perceptifs et interactifs intelligents¹⁶. Percevant son environnement et ses congénères, doté de caractéristiques psychologiques propres, chaque agent du système est autonome et produit des variations imprévisibles au sein de l'intrigue. La direction de la scène et une partie de la narration se voient ainsi confiées à des entités abstraites qui y inscrivent une subjectivité inorganique, mais agissante.

Dans ce registre, les systèmes *intentionnels* développés par les chercheurs du Massachusetts Institute of Technology (MIT) complexifient encore les collaborations humaines et artificielles. Dans la taxinomie des systèmes interactifs, les systèmes dits *intentionnels* impliquent l'ajout d'un *filtre perceptuel* (*perceptual layer*) permettant à l'agent artificiel de se construire un modèle de l'utilisateur humain à partir des données sensorielles que ce dernier lui transmet (gestes, voix, mouvements, positions, expressions faciales, mots, etc.). Au moyen du filtre perceptuel, les données sensorielles sont analysées comme des *percepts* grâce auxquels l'agent interprète les intentions des interactants réels et s'approche d'un mode humain de communication des émotions.

«[L]’interprétation et les mécanismes du comportement sont influencés par la personnalité de l’agent», selon Sparacino, Davenport et Pentland (1999)¹⁷, qui va analyser, à l'aune de ses propres caractéristiques émotionnelles, l'intérêt de l'échange avec les sujets humains et adapter ainsi ses réactions face à l'environnement réel.

Prenant en compte la corporéité et la psychologie des actants humains, les agents artificiels sortent donc de leur environnement virtuel pour s'impliquer au sein du monde incarné.

VARIANCE

Ces nouvelles architectures de l'intelligence changent les procédures narratives en les restructurant à partir de modèles biologiques. Répondant au désir méta-leptique qui vise à pénétrer le monde de l'œuvre en devenant l'un de ses personnages, et inversement à faire vivre les entités fictionnelles au sein du monde réel, les mésonarrations numériques sont traversées par les notions d'émergence, d'autonomie et de persistance (laquelle mêle implicitement la notion d'évolution à celle de survie).

Personnages, objets et espaces virtuels acquièrent une précieuse autonomie au moyen des programmes basés sur le comportement (*behavior-based*), lesquels sont issus des recherches en robotique visant à développer une capacité de réaction rapide face à un environnement dynamique et imprévisible.

C'est cette cognition artificielle énaactive qu'évoque Varela lorsqu'il affirme :

[...] si on construit un système qui exprime une grande capacité à s'incarner, à se développer, dans un cycle d'actions-réactions face au monde, alors là s'instaure une histoire, qui fait émerger de la signification dans ce monde.

Je n'ai aucun problème [ajoute-t-il] avec l'idée qu'on crée des organismes dotés d'une identité somatique, d'une identité de type sensori-motrice ou d'une conscience artificielle. (1998)

Pour nous, il s'agit de savoir ce que ces agents autonomes, souvent désignés par le terme d'*animats* (*animal + automats*), modifient ou créent sur le plan des procédures narratives. Sparacino, Davenport et

Pentland soulignent tout d'abord le caractère éminemment « ouvert » de la trame narrative proposée par ses concepteurs :

[...] l'avantage des techniques de modélisation basées sur le comportement est que le designer de l'expérience n'a pas à penser à toutes les séquences et les orientations possibles des interactions entre le public et les créatures virtuelles.

(2000: 481)¹⁸

Ainsi, l'introduction de l'IA dans la narrativité numérique affirme ce que j'appellerai un *principe de variance*, qui désignerait une somme de diversifications imprévisibles, induites par le comportement autonome des agents en interaction, et qui confère un caractère imprévisible à l'action sans rompre pour autant l'équilibre écosystémique du monde virtuel.

Ce principe de *variance* induit par les comportements des *animats* bouscule le principe de *distance* que Pavel tient pour caractéristique de la fiction (1988). Partageant les mêmes états (autonomie, comportement, personnalité, décision, conscience, etc.) et énantant le même monde dans une temporalité commune, les personnes réelles et les personnages voient leurs différences de statut s'estomper et achèvent de récuser la distance entre monde réel et monde fictionnel¹⁹. Dans les mondes fictionnels persistants, la *distance*, encore maintenue, nous l'avons dit, par l'étrangeté inédite des communications cyberorganiques, cédera à terme devant une *variance* subtilement calquée sur le vivant.

FICTIONS RÉELLES

Si l'état actuel des recherches nous permet d'envisager la fiction numérique surtout en termes prospectifs, le Cinéma a anticipé l'état avancé de ces mésonarrations intelligentes. En effet, les fictions cinématographiques mettent en scène des sujets humains vivant dans des environnements artificiels, déployés à l'échelle du monde réel.

Dans le film *Abre los ojos* d'Alejandro Amenábar (1997), le cerveau de César, riche héritier défiguré dans un accident de voiture et dont le corps

cryogénisé est relié à un moteur de Réalité Virtuelle, génère un monde fictionnel où il croit vivre réellement. La fiction, comprenant événements, décors, personnages et motifs, émerge de l'esprit de César couplé aux interfaces comme la projection vivante de son « histoire potentielle », version idéalisée d'une seconde vie.

Tandis que la Réalité Virtuelle incorpore habituellement le sujet dans un monde virtuel qui lui préexiste partiellement, la *réalité inversée* dans laquelle vit César fait du sujet l'unique matrice de son univers sémiotique. Cependant, les événements de cette « fiction réelle » ne sont pas agencés par le seul esprit de César : la présence de personnages herméneutiques qui interviennent aux moments clés de l'action révèle la collaboration d'agents artificiels dans la mise en intrigue.

La réalité inversée de César, si éloignée soit-elle d'une situation techniquement réalisable aujourd'hui, évoque une inversion polaire qui n'est pas sans conséquence sur les procédures narratives et fictionnelles. Principal personnage d'une fiction réelle, César est guidé par des agents artificiels dont la posture herméneutique au sein du monde virtuel leur confère le rôle « d'actant primitif du système » (Sparacino, Davenport, Pentland, 2000: 483; je traduis), voire de narrateur. Des recherches récentes tendent à confirmer cette mutation.

Nés dans les laboratoires du MIT, les systèmes intentionnels appelés *media actors* sont des signes virtuels doués d'une forme de « conscience artificielle » dont l'évolutivité promet de renforcer la transformation des écritures et des protocoles narratifs. Images, vidéos, graphes, sons, textes et discours intègrent un programme d'intelligence artificielle dont les propriétés perceptuelles permettent de leur assigner un comportement autonome et une capacité d'interaction complexe avec le monde réel. N'importe quel média peut ainsi se voir attribuer des compétences sensorielles, des traits de personnalité et des états sentimentaux qui influent sur le degré et la nature des interactions avec les sujets humains.

Les media actors sont modélisés comme des agents logiciels dont la personnalité n'affecte non seulement leur état interne (sentiments), mais aussi leur perception du comportement du public (intentions) et leur suppositions quant à leurs interactions futures avec les interacteurs humains. (Ibid.)²⁰

Ces développements permettent alors des interactions très riches en temps réel avec des ensembles sémiotiques doués de compétences analytiques, affectives et psychologiques qui affecteront tous les niveaux des narrations interactées.

Les arts numériques et les univers virtuels multi-joueurs nous ont permis de cerner certaines modalités et fonctions de la narration interactive. Parmi celles-ci, nous avons identifié les propriétés de la fiction numérique qui contribuent à l'émergence et à la persistance des mondes virtuels; enfin, nous avons révélé un principe de *variance* qui confirme la proposition d'une *mésônarrativité*.

Dans ce contexte, on présagera de l'émergence de fictions comme entités cognitives, intelligentes et autopoïétiques, qui redéfiniront profondément notre expérience incarnée.

NOTES

1. « L'organisme n'est pas seulement sa réalité locale-instantanée, pour une pensée proximale, ni d'ailleurs une autre réalité. Il est "phénomène-enveloppe", macroscopique, que l'on n'engendre pas à partir des éléments, qui investit le local-instantané, qui n'est pas à chercher derrière, mais entre les éléments » (Merleau-Ponty, 1994: 275, souligné par l'auteur).
2. Selon l'expression de Derrick de Kerckhove (2000).
3. J'ai analysé l'adhérence de la métaphore de l'« environnement » numérique au modèle biologique du « milieu » (voir Morignat, 2004).
4. Voir le site de Electronic Shadow: <http://www.electronicshadow.com> (page consultée le 27 avril 2006); celui de Intro Act: <http://www.medienkunstnetz.de/works/intro-act/> (consultée le 3 mai 2006) et <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/index.html> (consultée le 9 mai 2006).

5. Que j'aborderai dans la dernière partie de cet article.
6. Selon la théorie de l'énaction de F. Varela évoquée plus loin.
7. « In the exploratory mode, the user is free to move around the database, but this activity does not make history nor does it alter the plot; the user has no impact on the destiny of the virtual world. In the ontological mode, by contrast, the decisions of the user send the history of the virtual world on different forking paths. These decisions are ontological in the sense that they determine which possible world, and consequently which story will develop from the situation in which the choice presents itself » (Ryan, 2001).
8. En ligne, <http://nujus.net/~cyrille/InTime.htm> (page consultée le 27 avril 2006).
9. Brown, Del Favero et Weibel, 2003: 315. C'est moi qui traduis: « Narrative becomes a complex event which interlaces a number of intersecting temporal and physical navigations ».
10. Le iCinema a été développé par Jeffrey Shaw au sein du ZKM, Institut des Médias Visuels de Karlsruhe. Voir en ligne: http://epidemic.civc.fr/geo/art/jmb/prj/i_cinema/index.html (page consultée le 3 mai 2006).
11. Tel est le cas dans les systèmes de « Réalité Inversée » où les signes visuels et sonores sont entièrement générés par la corporéité interfacée du sujet, ou encore dans les œuvres de Réalité Augmentée comme *Pico Scan* de Sommerer et Mignonneau, où toutes les informations nécessaires à la génération visuelle sont saisies directement sur le corps des actants.
12. Le projet AVIE (2004) résulte d'une collaboration de Jeffrey Shaw avec Dennis Del Favero. En ligne: <http://www.icinema.unsw.edu.au/> (page consultée le 27 avril 2006). AVIE y est décrit: « [...] Panoramic Immersive Stereoscopic 3D Visualization System which consists of a cylindrical silvered screen 4 metres high and 10 metres in diameter on whose internal surface 360° stereographic 3D panoramic image sequences can be projected ».
13. Pour plus de détails à propos d'eXistenZ, voir en ligne: <http://www.objectif-cinema.com/analyses/050.php> (page consultée le 9 mai 2006).
14. Pavel poursuit: « Nous envoyons nos moi fictionnels reconnaître le territoire avec l'ordre de rédiger aussitôt un rapport; ils sont émus, non pas nous, ils ont peur de Godzilla et pleurent avec Juliette, alors que nous ne faisons que leur prêter nos corps et émotions, un peu comme dans les rites chamaniques les fidèles prêtent leurs corps aux esprits bienfaisants » (*ibid.*, je souligne).
15. « [N]os pérégrinations sont purement symboliques » (*ibid.*).
16. Voir la bataille d'Helm dans *Le Seigneur des anneaux* (film de P. Jackson, 2003).
17. Je traduis: « Both the interpretation and the behavioral mechanisms are influenced by the personality of the agent » (Sparacino, Davenport et Pentland, 1999: 3).
18. Je traduis: « The advantage of behavior-based modeling techniques is that the designer of the experience does not have to think of all the possible sequences and branchings in defining the interaction between the public and the virtual creatures ».
19. Voir à ce sujet les recherches sur les acteurs perceptifs interactifs et les humains virtuels distribués du MIRALab (laboratoire d'infographie de l'Université de Genève, dirigé par N. Magnenat Thalmann).
20. Je traduis: « Media actors are modeled as software agents whose personality affects not only their internal state (feelings) but also their perception of the public's behavior (intentions) and their expectations about future interactions with their human interactor ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIOY CASARES, A. [(1940) 1973]: *L'Invention de Morel*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 ».
- BROWN, D., D. DEL FAVERO, J. SHAW, P. WEIBEL [2003]: « Interactive Narrative as a Multi-Temporal Agency », dans J. Shaw et P. Weibel (dir.), *Future Cinema : The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 312-315.
- DICK, P. K. [1988]: *Le Grand O*, Paris, Denoël.
- KERCKHOVE, D. de [(1997) 2000]: *L'intelligence des réseaux*, Paris, Odile Jacob.
- LAVAL, C. [1994]: *Jeremy Bentham. Le Pouvoir des fictions*, Paris, PUF, coll. « Philosophies ».
- MERLEAU-PONTY, M. [1995]: *La Nature. Notes de cours du Collège de France* (textes établis et annotés par D. Séglaard), Paris, Seuil.
- MORIGNAT, V. [2004]: « Environnements virtuels et nouvelles stratégies actantielles », *Arts de la scène, scène des arts*, vol. III (*Formes hybrides : vers de nouvelles identités*), textes réunis par L. Boucris et M. Freydefont, *Études théâtrales*, n° 30, École d'Architecture de Nantes – Centre d'études théâtrales de Louvain. En ligne : <http://www.valeriemorignat.net>.
- PAVEL, T., [1988]: *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- RICCEUR, P., [1983]: *L'Intrigue et le récit historique, Temps et Récit* (tome 1), Paris, Seuil;
- [2004]: *Arts, langage et herméneutique esthétique* (entretien avec J.-M. Brohm et M. Uhl). En ligne : <http://www.philagora.net/philofac/ricoeur.htm> (page consultée le 27 avril 2006).
- RYAN, M.-L. [2001]: « Beyond myth and metaphor: The case of narrative in digital media », *Games Studies*, International Journal of Computer Game Research, vol. I, n° 1 (juillet). En ligne : <http://www.gamestudies.org/0101/ryan> (page consultée le 6 juin 2006).
- SCHAEFFER, J.-M. [1999]: *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- SERRES, M. [1972]: *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit.
- SPARACINO, F., G. DAVENPORT et A. PENTLAND [1999]: « Media Actors : Characters in Search of an Author », IEEE Multimedia Systems '99, International Conference on Multimedia Computing and Systems, Centro Affari, Florence, 7-11 juin. En ligne : <http://web.media.mit.edu/~flavia/Papers/mediaActors.pdf> (page consultée le 3 mai 2006);
- [2000]: « Media in performance : Interactive spaces for dance, theater, circus, and museum exhibits », *IBM Systems Journal*, vol. 39, n°s 3-4, 479-510. En ligne : <http://www.research.ibm.com/journal/sj/393/part1/sparacino.html> (page consultée le 3 mai 2006).
- TESNIÈRE, L. [(1959) 1988]: *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- VARELA, F. [1998]: « Entretien avec Francisco Varela », propos recueillis par H. Kempf, *La Recherche*, n° 308, avril, 109-112. En ligne : <http://www.overdream.com/html/varela.htm> (page consultée le 27 avril 2006).
- VARELA, F., E. THOMPSON et E. ROSCH [1993]: *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil.

ACTUALITÉS DU RÉCIT DANS LE CHAMP DE LA LINGUISTIQUE DES DISCOURS ORAUX: LE CAS DES NARRATIONS EN SITUATION D'ENTRETIEN

FRANÇOISE REVAZ ET LAURENT FILLIETTAZ

Au fil de son histoire, la linguistique du discours a pris l'habitude de distinguer au moins deux points de vue sur le récit (voir Laforest et Vincent, 1996). À la perspective *sémiotique* et *narratologique*, étroitement liée à l'analyse structurale des écrits littéraires et adossée à des problématiques telles que l'architecture interne des textes et leur hétérogénéité (voir notamment Adam, 1992), on oppose ainsi parfois les approches dites *interactionnelles* (voir Gülich et Quasthoff, 1986), qui cherchent à rendre compte de productions narratives orales issues de diverses situations de la vie quotidienne. Cette dichotomie a été abondamment commentée, que ce soit pour en relativiser les fondements ou pour en souligner les effets (voir Bres, 1994b). Elle a pourtant incontestablement ouvert la voie à des objets d'étude longtemps marginalisés comme les productions narratives orales spontanées, leur insertion dans les pratiques conversationnelles, leur développement collectivement négocié, leur indexation à des activités situées, etc.

C'est à ces objets d'étude que le présent article est consacré, ainsi qu'à une présentation de quelques développements auxquels ils ont donné lieu au cours des dernières décennies dans des champs comme la sociolinguistique, l'ethnographie de la communication, la pragmatique du discours ou encore l'analyse conversationnelle d'orientation ethnométhodologique.

Les travaux de Harvey Sacks (1992) puis ceux bien connus de William Labov (1972) ont joué, comme on le sait, un rôle déterminant dans l'émergence et le développement d'une approche interactionnelle des récits oraux. Si la narrativité ne constitue pas la préoccupation majeure de Labov¹, les récits d'expérience qu'il sollicite auprès des représentants de la communauté noire américaine dans le cadre d'une enquête sociolinguistique le conduisent à explorer les fondements d'une véritable théorie du récit, qu'il exposera dans quatre articles publiés entre 1967 et 1997.

Nous rappellerons brièvement deux éléments importants de ses analyses. Le premier a trait à la distinction faite par Labov entre deux types de propositions constitutives de la narration : les propositions proprement « narratives » qui se présentent comme temporellement ordonnées et qui constituent la trame du récit, et les propositions dites « libres », à fonction d'orientation et d'évaluation, qui

n'entrent pas dans la trame logico-temporelle du récit, mais prennent en charge sa dimension interactive. Labov a également émis l'hypothèse que le récit oral présenterait une structure particulière, dont les formes pleinement élaborées peuvent comporter les parties suivantes :

1. résumé;
2. indications;
3. développement;
4. évaluation;
5. résultat ou conclusion;
6. chute. (Labov, 1978: 298)

Dans ce modèle, non sans lien avec la narratologie structurale², chaque partie assume une fonction bien précise. Le *résumé*, situé au début du récit, permet au narrateur d'annoncer le récit qui va suivre, mais aussi de légitimer sa prise de parole et de susciter l'intérêt de ceux qui l'écoutent. Les *indications* jouent un rôle d'« orientation »; elles permettent de fournir des informations quant au lieu, au temps et aux acteurs impliqués dans le récit. Le *développement* et la *conclusion* constituent le noyau narratif proprement dit: il s'agit de la suite d'actions ou d'événements à rapporter. La *chute*, enfin, signale la fin du récit et le retour à la situation d'interlocution. L'*évaluation* a un statut moins clair. Tantôt Labov la considère comme une partie de la structure narrative et la cantonne donc à un endroit précis, tantôt il la définit plutôt comme une fonction qui peut apparaître en divers endroits: « Quant à l'évaluation du récit, elle constitue une structure secondaire, concentrée dans la partie qui lui est réservée (le foyer), mais présente également sous diverses formes tout au long du récit » (*ibid.*: 306).

Comme le soulignent Vincent et Bres (2001), ce modèle a été critiqué à de nombreuses occasions, concernant une multitude d'aspects. Il n'a cependant jamais été rejeté complètement et semble surtout avoir joué un rôle structurant dans le développement des travaux, qui, depuis lors, s'intéressent à la modélisation des pratiques narratives orales. C'est pourquoi, plutôt que d'interroger une fois encore sa validité, nous nous appliquerons ici à identifier et à

présenter trois dimensions du modèle labovien du récit qui ont fait l'objet de prolongements significatifs au cours de ces dernières décennies: l'intégration des narrations dans le processus conversationnel (partie 1); l'organisation temporelle des événements racontés (partie 2); et le fonctionnement des processus évaluatifs (partie 3).

Ces trois axes seront abordés successivement et illustrés au moyen d'une analyse de données empiriques issues d'entretiens de recherche. Dans le contexte d'un vaste programme de recherche portant sur *l'analyse des actions et des discours en situation de travail*³, trois opératrices d'une usine pharmaceutique ont été filmées à leur poste de travail et interviewées. Lors des entretiens menés en tête à tête avec chacune d'elles, plusieurs thèmes sont abordés: le travail en général, le type de formation, la tâche spécifique de « remplissage manuel de poches à perfuser », les incidents et les imprévus au travail. Les entretiens sont semi-dirigés, c'est-à-dire que la chercheuse dispose d'un canevas de questions, mais laisse la place aux interviewées pour développer un thème ou raconter une anecdote. Précisons enfin que certaines des travailleuses interviewées ne sont pas francophones et qu'elles présentent à certains égards une maîtrise approximative du français.

Le corpus sélectionné comporte huit narrations qui ont toutes trait à des incidents (dysfonctionnements de machines ou accidents humains) vécus par l'interviewée en tant qu'acteur ou témoin. À ce propos, nous n'avons pas retenu les énoncés isolés qui font ponctuellement mention d'un incident comme « la semaine passée j'ai une machine qui marchait pas très bien » ou « aujourd'hui à 14 heures quand je viens il y a une dame qui m'a dit il va pas très bien ». À l'image du modèle labovien, nous avons considéré comme *narrative* toute séquence discursive renvoyant à un événement passé et faisant l'objet d'une organisation temporelle. Ce critère minimal nous a conduits à retenir des narrations de formes et de longueurs variées, dont la majorité ne font pas l'objet d'une mise en intrigue au sens étroit du terme (voir Adam, 1992; Revaz, 1997), mais

s'apparentent davantage à de simples *comptes rendus* ou *relations*⁴.

L'objectif des paragraphes qui suivent est de présenter progressivement divers aspects de ces narrations et de les solliciter en regard des questions théoriques et méthodologiques qu'elles posent au modèle labovien du récit. C'est par ce moyen que nous espérons contribuer à la problématique de l'actualité du récit dans le champ de la linguistique des discours oraux.

1. L'INSERTION DE LA NARRATION DANS LA DYNAMIQUE CONVERSATIONNELLE

Bien qu'orales et recueillies en situation d'entrevue, les narrations d'expériences sur lesquelles Labov a fondé sa théorie du récit se présentent de fait comme des productions langagières largement monologiques qui se prêtent mal à un traitement approfondi de la dimension proprement interactionnelle des récits. L'intervieweur se contentant de solliciter la parole du locuteur, ces productions ne permettent pas d'aborder la question de la participation active du destinataire avant, pendant et après la narration, pas plus qu'elles ne rendent possible une description des diverses modalités par lesquelles la narration s'inscrit dans l'environnement conversationnel où elle émerge.

L'analyse conversationnelle d'orientation ethnométhodologique a, de ce point de vue, apporté un prolongement bienvenu aux réflexions de Labov en mettant précisément l'accent sur les processus de coordination interactionnelle à l'œuvre au sein des événements narratifs (voir Bonu, 2001). Tel est précisément l'objectif de Jefferson (1978) qui, dans un article aujourd'hui fameux, souligne que les récits oraux sont à la fois occasionnés localement (*locally occasioned*) et séquentiellement déterminants (*sequentially implicative*) pour la suite de la conversation. Plus particulièrement, elle montre que les modalités par lesquelles les récits sont articulés à l'environnement conversationnel relèvent d'un travail essentiellement collaboratif, fondé sur une organisation séquentielle et qui n'est pas sans

influence sur l'organisation interne du processus narratif⁵. C'est ce que nous tenterons d'illustrer ci-dessous au moyen de notre corpus.

Parmi les huit narrations qui composent notre corpus, sept constituent des réponses aux questions de l'intervieweuse. Elles sont donc, à l'image des récits d'expériences de Labov, implicitement sollicitées :

- N 1⁶ : et puis sinon alors qu'est-ce qu'il y a heu est-ce qu'il y a des fois des imprévus des problèmes des incidents heu
- N 2 : mais des fois les machines elles ont des problèmes
- N 3 : alors encore euh ah oui est-ce que: vous parliez tout à l'heure euh aussi avec vos vos collègues de des incidents: des imprévus qu'il peut y avoir ou: il y a eu ces derniers temps comme ça des des incidents techniques ou des incidents euh humains enfin
- N 4 : et ça arrive souvent ↑
- N 6 : et alors à part ces ces poches que vous avez vues que qui présentaient des défauts il y a eu d'autres: incidents: d'autres choses euh: inhabituelles: ou: à signaler
- N 7 : ouais (rire) qu'est-ce que: qu- il y a beaucoup de: d'accidents ↑ ou: c'est:
- N 8 : pas de: petits incidents: de grands incidents:

Plus précisément, les narrations d'incidents viennent souvent illustrer une réponse d'abord laconique en «oui» ou «non». Tantôt elles viennent illustrer/étayer une réponse positive:

- N 1 : *Question*: est-ce qu'il y a des fois des imprévus des problèmes des incidents heu
Réponse: ah oui ça arrive aussi
Illustration: comme ce matin on a eu un problème [...]
- N 2 : *Question*: mais des fois les machines elles ont des problèmes
Réponse: oui des fois les sertisseuses elles marchent pas
Illustration: [...] la semaine passée je l'ai moi-même j'ai une machine et puis qui marchait pas très bien [...]

Tantôt elles viennent apporter une « contre-illustration » à une réponse négative:

N 3: *Question*: il y a eu ces derniers temps comme ça des incidents techniques ou des incidents euh humains enfin

Réponse: non

Contre-illustration: bon l'autre jour la dame bon elle a eu elle a eu une (rires) bon c'est la dame que je vous parle qui est un peu olé olé là qui qui a eu une sertisseuse qui lui est tombée dessus [...]

N 6: *Question*: il y a eu d'autres incidents: d'autres choses euh: inhabituelles: ou: à signaler

Réponse: oh NON↑

Contre-illustration: il y en a des: des fois euh il y en a des PLUS de points noirs que on trouve [...]

N 8: *Question*: pas de: petits incidents: de grands incidents:

Réponse: non

Contre-illustration: il y a juste une fois: mais c'était avant peut-être euh même DEUX mois trois mois il y a un monsieur qui a tombé juste là dans les:.. entre les nutritions et puis les bureaux [...]

Une des huit narrations est moins facilement localisable. Il s'agit de la narration 4 (mise en évidence ci-dessous dans la section grisée) qui n'arrive qu'au terme de plusieurs questions de relance de l'intervieweuse (FR):

FR: et ça arrive souvent↑

M^{me} P: non ça va maintenant mais au début

FR: XXX la lettre de Monsieur B qui dit qu'il y a souvent des accidents [ouais] quand même

M^{me} P: ben ouais peut-être dans les autres zones mais au début ici c'était L'HORREUR hein. hein [ouais↑] parce que c'était toujours mouillé: les gens ils ils avaient pas conscience que quand ils mouillaient fallait nettoyer:

FR: mais quand vous dites au début quand [e-] il y a:

M^{me} P: au début il y a. pas euh f- ben surtout au début aussi parce que c- les tuyaux maintenant c'étaient pas les mêmes tuyaux qu'il y a. que il y a maintenant. plus euh:.. euh les gens s- ils ils ils

étaient pas conscients que fallait passer la la perspille ou passer l'aspirateur quand c'était mouillé maintenant ça va↓. mieux maintenant↓
bon c'est

FR: mais quand c'était au début il y a une année il y a dix ans

M^{me} P: oh non il y a cinq six ans il y a dix ans oui il y a. il y a ça il y a il y a ouais il y a quatre cinq ans peut-être ça va MIEUX. parce que c'était TOUJOURS mouillé un temps ici tout le temps et puis maintenant ça va↓ [mm] hein. et c'est bon maintenant. hein alors BON au début il y a eu les MACHINES là les nouvelles machines il y a beaucoup de: d'HOMMES qu'ont eu des des qui ont été blessés↓ maintenant ça va mieux maintenant [mm] hein bon il y a un monsieur qui est là qui a eu la MAIN arrachée là il a été très longtemps parce qu'il fallait lui greffer de la peau: sur la main et tout hein. [ah ouais↑] ouais ouais OUAIS il y a eu beaucoup de d'hommes qui ont eu des problèmes UN JOUR j'étais: j'étais pour aller à la pause j'entendais crier puis il y avait un ho- un homme que qui s'est CASSÉ le bras il avait pris la main dans une la main dans i- parce qu'il a il a au lieu d'arrêter la machine il a pas arrêté la machine il a mis la main où il fallait pas et puis bon il s'est cassé le bras [mm] hein parce que: il devait cette machine là il devait pas l'ar- l- l- s'il l'arrêtait fallait encore attendre UN QUART D'HEURE pour qu'elle redémarre il aurait mieux valu parce qu'il aurait pas eu la la jam- le bras cassé↑ hein

À la question de savoir si les accidents sont fréquents (« et ça arrive souvent↑ »), M^{me} P répond négativement tout en mentionnant qu'avant la situation était différente: « non ça va maintenant mais au début » (sous-entendu: « oui il y avait souvent des accidents »). Devant l'insistance de l'intervieweuse qui vient de lire une lettre adressée à toutes les ouvrières signalant une recrudescence d'accidents, M^{me} P reconnaît que « ouais peut-être » il y a des accidents, mais elle nuance tout de suite en disant que cela doit

arriver dans les autres zones de production. Elle reconnaît toutefois que dans sa zone « au début c'était L'HORREUR parce que c'était toujours mouillé », déclaration dont il faut déduire qu'il y avait des accidents parce que les gens glissaient sur le sol mouillé. M^{me} P va répéter cinq fois des variantes de « maintenant ça va mieux ». À l'avant-dernière occurrence (« c'est bon maintenant »), elle cite une autre cause d'accidents dans le passé, à savoir la présence de nouvelles machines (« BON au début il y a eu les MACHINES là les nouvelles machines ») et mentionne des cas d'accidents (« il y a beaucoup de: d'HOMMES qu'ont eu des des qui ont été blessés ↓ »). À la dernière occurrence de « ça va mieux maintenant », elle concède toutefois qu'« il y a un monsieur qui est là qui a eu la MAIN arrachée là ». La réaction étonnée de l'intervieweuse (« ah ouais ↑ ») semble déclencher d'autres souvenirs d'accidents (« ouais ouais OUAIS il y a eu beaucoup de d'hommes qui ont eu des problèmes ») jusqu'à lui faire raconter, plus longuement cette fois, un accident. On voit bien ici comment se mettent en place progressivement les conditions d'une énonciation collectivement négociée de la narration.

Dans notre corpus, une seule narration (N5) ne constitue pas une réponse à une question de l'intervieweuse. Elle apparaît spontanément comme un exemple d'incident à l'intérieur d'une séquence englobante où l'opératrice interviewée relate pas à pas le détail de ses activités habituelles (voir Revaz, 2004):

M^{me} D: [...] et puis PLUS TARD. peut-être un petit peu avant la pause vers cinq heures et demie. moi je me lève et puis j'ai coupé cette cinq pièces et puis j'ai M'AGRAFÉ avec ce ticket-t. [mm] de là là il était sûr de ça vient cette poche que ça vient dans cette bac-là ↓ et puis c'est moi que j'ai signé j'ai contrôlé et puis là on est sûr que c'est moi-même que j'ai fait ↓ j'ai donné aux dames et puis quand: vous avez vu quand je viens dans ligne il y a cinq poches qui a traîné à côté [mm] moi je me demandais qu'est-ce que c'est ça ↑ [m]. parce que ça m'intéresse tout de suite il y a PAS de feuille en haut et PAS de fiche qui soit ou même

ouvrir XX poche et puis j'ai regardé j'ai demandé aux dames et puis elle m'a dit il y a un point noir il y en a d'écran qui était: il était pas bon on peut pas laisser passer parce que il est pas visible [mm] et puis moi j'ai mis avec un crayon: noir comme ça on va montrer au chef [mm] et puis on fait-t-encore les: qui fait plus attention au fromage [voilà] comme ils ont fait

Quant aux clôtures des narrations, elles peuvent s'effectuer selon différentes modalités. Parfois, elles consistent en une reprise de l'énoncé introductif par lequel l'opératrice a admis qu'un accident est arrivé, avec toutefois cette précision que ce n'est pas la règle générale. Elles concluent alors le mouvement argumentatif amorcé en début de tour de parole et font ainsi explicitement référence aux conditions dialogiques dans lesquelles elles ont été introduites:

- N 7: *Introduction*: dernières temps il y a une dame qu'il a un sertisseuse qui a tombé sur sur elle sur les pieds
Clôture: [...] mais il tombe normalement. par rapport X il tombe pas du tout hein
- N 8: *Introduction*: il y a juste une fois: mais c'était avant peut-être euh même DEUX mois trois mois il y a un monsieur qui a tombé juste là dans les: entre des nutritons et puis les bureaux
Clôture: [...] ça arrive mais c'est pas souvent ↓
- N 1: *Introduction*: ah oui ça arrive
Clôture: [...] ça c'est rare que ça arrive ça

Ces effets de boucle argumentative ne sont cependant pas toujours attestés. Ainsi, dans un certain nombre de cas, la narration se clôt simplement sur la mention du dernier événement ou de la dernière action de la chaîne narrative:

- N 2: *Clôture*: [...] et puis là ça risque plus rien que ça vient de qu'il soit pas bon de volume ça correspond pas les grammes et tout ça
- N 6: *Clôture*: [...] et puis j'ai laissé à côté pour euh: agraffer avec le: ticket
- N 5: *Clôture*: [...] et puis moi j'ai mis avec un crayon: noir comme ça on va montrer au chef [mm] et

puis on fait-t-encore les : qui fait plus attention
au formage [voilà] comme ils ont fait

Enfin, il peut arriver que la clôture soit amenée
par le biais d'une évaluation finale prenant la forme
d'une morale, mais qui ne fait pas explicitement
référence au contexte dialogique dans lequel la
narration a été initiée :

- N 3 : Clôture : [...] bon ça a pas arrêté trop la ligne mais
bon je s- moi je me suis occupée j'ai perdu
quarante-cinq minutes hein↓ fallait bien s'en
occuper quoi
- N 4 : Clôture : [...] cette machine là il devait pas l'ar- l- l-
s'il l'arrêtait fallait encore attendre UN QUART
D'HEURE pour qu'elle redémarre il aurait mieux
valu parce qu'il aurait pas eu la la jam- le bras
cassé↑ hein

2. LA RÉORGANISATION NARRATIVE DES ÉVÉNEMENTS PASSÉS

Dans l'acception que nous en donnons ici, toute
narration renvoie nécessairement à une suite
événementielle temporellement ordonnée. Pour
Labov, cette condition constitue explicitement le
critère définitoire central de la narrativité, le récit
étant envisagé comme

[...] une méthode de récapitulation de l'expérience passée
consistant à faire correspondre à une suite d'événements
(supposés) réels une suite identique de propositions verbales [...] si bien que l'inversion de cet ordre entraîne une modification de l'enchaînement des faits reconstitué au plan de l'interprétation sémantique. (Labov, 1978 : 295-296)

Ainsi, un isomorphisme semble ici posé entre
l'enchaînement des propositions langagières et l'ordre
temporel des événements représentés.

Cette hypothèse forte d'une isochronie entre les
plans textuel et référentiel a donné lieu elle aussi à
d'abondants commentaires, qui semblent se
cristalliser autour de deux points majeurs. Le premier
consiste à remettre en question, avec Ricœur, l'idée
selon laquelle la temporalité des événements pourrait
s'envisager indépendamment des processus narratifs

qui s'y rapportent. C'est du moins ce que soutient
Bres, lorsqu'il montre qu'il y a lieu d'inverser le
rapport hiérarchique classiquement perçu entre le
plan textuel et le plan référentiel :

*Le réel est inépuisable, infini : il n'est d'histoire que pour/par le
sujet. Dans le réel, les événements sont légion qui surviennent à
la ligne du temps. Le récit met ordre et relief : il sélectionne et
hiérarchise (à l'aide notamment des temps verbaux). La
successivité n'est donc pas donnée (passivement) au récit par
l'événement mais construite (activement) par la mise en intrigue.*
(Bres, 1994a : 75)

Le second point de controverse concerne l'idée
même d'une jonction temporelle nécessairement
ascendante pour le cas de la narration. Si la textualité
narrative semble en effet progresser temporellement, il
faut bien reconnaître que l'ordre des propositions
textuelles n'est pas toujours dans un rapport
d'homologie avec l'ordre chronologique des
événements racontés. Outre des relations de
progression, des rapports de *régression* ou de *simultanéité*
sont également attestés sur le plan empirique, comme
le montre bien Bres :

*Il apparaît à l'analyse que la relation de progression non
inclusive, si elle structure très majoritairement l'enchaînement
des propositions de la textualité narrative du récit
conversationnel, n'est cependant pas la seule : on trouve
également, certes très peu fréquemment, la simultanéité, la
régression, l'inclusion, la composition. Dès lors, la position que
défend Labov (à partir de 1972) selon laquelle le « narrative
sequencing » et lui seul régirait les enchaînements propositionnels
de la textualité narrative se trouve mise en débat. (2001 : 44)*

Ainsi, dans les narrations orales de notre corpus,
on observe des modalités variées par lesquelles la
narration organise les événements passés : *progressive*
ou *régressive* avec le plus souvent un brouillage dans la
chaîne chronologique dû à la présence d'événements
anticipés ou répétés. Parfois, localement, le temps
n'avance pas et une pluralité de propositions peut
renvoyer à des événements simultanés.

N 2 : (M^{me} D)⁷ :

1. moi je vous explique un petit peu comme ça

2. moi je mettais par exemple pour 1000 ml sur l'acide aminé
3. moi je mettais 1400 [mm] pour que ça pèse dans les poches 434 les grammes [mm]
4. et puis chez moi ça
5. moi je mettais 1400
6. mais après je mettais jusqu'à 1500
7. ça fait 100 grammes de différent
8. et puis c'est pas juste
9. là je vois tout de suite que ça marche pas
10. il y a quelque chose que ça va pas [mm]
11. et puis je prenais tout de suite dix poches une après l'autre tout de suite
12. et j'ai pesé
13. et chacune qui était différent
14. et puis là j'ai appelé le mécano mécanicien [mm]
15. et puis j'ai dit monsieur s'il vous plaît tu regardes parce que il y a quelque chose qui va pas
16. et puis moi j'arrête
17. et dans les papiers je marque j'ai arrêté à: par exemple à huit heures moins quart jusqu'à la machine qui était qui est prête
18. et puis après
19. je sais pas comment elle s'appelle
20. si on a besoin changer quelque chose dans les machines après on a besoin faire un petit rinçage de dix mille [mm]
21. et puis après ça on fait encore deux poches pour jeter
22. et puis après on remplit pour les pour nous [d'accord] pour qu'ils soient bien les sacs
23. et puis là ça risque plus rien que ça vient de qu'il soit pas bon de volume ça corresponde pas les grammes et tout ça

La narration de M^{me} D porte sur un problème technique rencontré récemment sur son poste de travail. Cette narration se présente comme globalement *progressive*, c'est-à-dire que la suite des clauses narratives renvoie à une progression chronologique des actions de la narratrice. Cette progression est marquée par les organisateurs temporels APRÈS, ET PUIS, ET PUIS LÀ, etc. Pourtant, si

globalement la narration progresse, chaque nouvelle clause ne fait pas pour autant avancer le temps. Au début de la séquence, par exemple, M^{me} D reste focalisée sur la première action, à savoir le réglage de sa machine sur 1400 ml (clauses 2 à 5). Entre ces clauses, il n'y a certes pas de progression temporelle des événements, mais l'information progresse malgré tout puisque l'on apprend d'abord qu'il s'agit d'une poche de 1000 ml d'acides aminés (clause 2), puis la raison pour laquelle M^{me} D règle sa balance à 1400 (clause 3). À la clause 5, la narratrice reformule la première action («moi je mettais 1400»), ce qui lui permet d'enchaîner sur l'action suivante (clause 6: «mais après je mettais jusqu'à 1500»). Les clauses 7 à 10 ne sont pas narratives au sens technique du terme⁸. En effet, M^{me} D y commente la deuxième action. Il en est de même aux clauses 13, 19 et 23. La trame narrative semble donc constituée ici des clauses 2 à 6, 11, 12, 14 à 18 et 20 à 22.

À d'autres moments, comme dans la narration 8, des mouvements régressifs sont également attestés, qui entrent dans des combinaisons complexes avec l'organisation chronologique des événements racontés:

N 8: (M^{me} D):

1. non il y a juste une fois:
2. mais c'était avant
3. peut-être euh même DEUX mois trois mois
4. il y a un monsieur qui a tombé juste là dans les:.. entre des nutriments et puis les bureaux
5. parce que il y a un petit peu mouillé le parterre
6. et puis lui i- il était: allé vite [mm]
7. il a glissé
8. et puis il a tombé
9. il a cassé arcades là [...]
10. et puis il vient ici au bureau
11. et: le sang qui a tout coulé
12. j'ai mis un peu désinfecté [mm]
13. et puis j'ai mis une poudre blanche.
14. je sais pas comment elle s'appelle en français mais on a des des médicaments pour tout de suite euh. donner un petit aide première [mm]

15. puis on a mis sparadrap
16. et puis il est parti à l'hôpital.
17. là ils ont mis: quatre ou six points
18. ils ont coudré↓ [ouais]

Cette narration commence *in media res* avec la mention de l'événement central «il y a un monsieur qui a tombé juste là dans les... entre des nutriments et puis les bureaux» (clause 4). La clause qui suit remonte, dans un mouvement régressif, à la cause initiale de la chute: «parce que il y a un petit peu mouillé le parterre» (clause 5). Ensuite, dans un mouvement progressif, l'enchaînement logico-causal est présenté: «et puis lui i- il était: allé vite» (clause 6), «il a glissé» (clause 7), «et puis il a tombé» (clause 8). La clause 8 clôt la première partie événementielle en répétant l'information donnée d'entrée. Par la suite, la progression du temps racontant recoupe la progression du temps raconté, à savoir la blessure et les soins qui ont suivi, d'abord sur place, puis à l'hôpital.

On constate enfin que le «et puis» de la clause 6 signale davantage une progression du temps racontant que celle du temps raconté, le plus-que-parfait marquant très clairement le mouvement rétrospectif («il était allé vite», clause 6). On touche ici à la question complexe des mécanismes énonciatifs à l'œuvre dans la narration orale, question que nous développerons davantage dans les paragraphes suivants.

3. ÉVALUATIONS ET COMMENTAIRES:

LA DIMENSION ÉNONCIATIVE DES PROCESSUS NARRATIFS

Si toute narration est identifiable par la présence d'une trame temporelle qui renvoie à une chronologie événementielle, il est cependant rare qu'elle se réduise à cette dernière. En général, une narration est composée d'énoncés qui, s'ils ne font pas proprement avancer le temps, apportent des éléments descriptifs, des jugements de valeur, des explications et des commentaires, toutes sortes de compléments d'information qui contribuent à l'interprétation par l'interlocuteur des événements rapportés. Outre les éléments de *résumé* et d'*indication*, qui, dans le modèle

labovien du récit, sont matérialisés par ces propositions libres, c'est principalement autour du concept d'évaluation que s'est cristallisée, dans la tradition linguistique, une réflexion portant sur la prise en charge par le narrateur des événements racontés. C'est du moins le mérite que lui reconnaît un auteur comme Bres:

La notion d'évaluation, si floue soit-elle parfois chez Labov à force d'extension, a l'immense mérite de placer le récit dans l'interaction verbale, d'en faire un acte de langage dont la structure interne est façonnée par l'interlocution. Le récit est toujours récit pour l'autre; il est quête de l'assentiment de l'autre. L'intention du narrateur n'est pas simple intention de communiquer une chronologie événementielle: c'est aussi (d'abord?) l'intention de produire un effet. (1994a: 83-84)

On rappellera cependant que cet «effet» que vise à produire le narrateur et que prend en charge le concept d'évaluation s'avère en réalité étroitement dépendant des spécificités des données que sont les récits de bagarres ou de dangers de mort sollicités par Labov. Plus précisément, il découle, comme l'a bien montré Bonu (2001: 53), de la nécessité dans laquelle se trouve le narrateur de justifier le caractère extraordinaire – racontable – de l'épisode narré et ainsi d'éviter le spectre d'une réaction telle que «et alors?» énoncée par l'interlocuteur. Dans cette perspective, le concept d'évaluation défini par Labov désigne l'ensemble des moyens mobilisés par le narrateur «pour indiquer le propos de l'histoire, sa raison d'être: pourquoi il la raconte, où il veut en venir» (1978: 301).

Pourtant, comme l'ont bien montré les travaux de Vincent (1996), le critère de racontabilité ne s'applique de loin pas littéralement à l'ensemble des pratiques narratives attestées. Aussi importe-t-il, selon nous, de donner à la problématique de l'évaluation une portée plus large, qui ne se limite pas à la mise en évidence de ce qui rend les événements racontés mémorables, mais qui recoupe plus généralement l'ensemble des procédés par lesquels le narrateur gère la prise en charge énonciative de son récit: comment il se montre ou au contraire s'efface; comment il

endosse les propos tenus ou au contraire s'en distancie, etc.

Dans notre corpus, ces procédés évaluatifs reposent sur une vaste palette de moyens linguistiques que nous présenterons sommairement avant de les combiner dans une analyse plus détaillée de deux narrations: des *commentaires métadiscursifs et métalinguistiques*; des *commentaires explicatifs*; des *expressions modales*; des *expressions axiologiques*.

a) Commentaires métadiscursifs et métalinguistiques

Certains énoncés consistent en un commentaire du narrateur sur son discours, sur sa manière de parler (métadiscursif) ou sa façon de nommer les choses (métalinguistique). Ils constituent un premier type de trace laissée par l'énonciateur dans sa narration:

- je vous explique un petit peu (N2)
- je parle un peu vite (N3)
- je sais pas comment elle s'appelle (N2)
- je sais pas comment elle s'appelle en français (N8)
- moi j'appelle projet TOP (N3)

b) Commentaires explicatifs

Une seconde catégorie de marquage énonciatif réside dans ce que nous considérons ici comme des commentaires explicatifs. Dans nos données, ces commentaires sont de trois types. Soit ils explicitent «dans quel but» quelque chose est fait, soit ils en donnent la «raison», le «motif», soit encore ils présentent «sous quelle condition» on peut/doit le faire. Dans le premier cas, ils sont introduits par la marque linguistique POUR, suivie d'une proposition infinitive ou complétive; dans le deuxième cas, par la marque PARCE QUE, suivie d'une complétive; dans le troisième enfin, par la marque SI.

Les énoncés introduits par POUR ouvrent une perspective dans le déroulement de l'action représentée. Ils décrivent en même temps un état à venir et un but:

- je mettais 1400 [mm] *pour que ça pèse dans les poches 434 les grammes* (N2)
- et puis après on remplit *pour les pour nous* [d'accord]

pour qu'ils soient bien les sacs (N2)

- j'ai laissé à côté *pour euh: agrafer avec le: ticket-t* (N6)

Les commentaires introduits par PARCE QUE et se rapportant aux motifs ou raisons d'agir sont beaucoup plus nombreux. Nous n'en citerons que quelques-uns:

- on a mis à part derrière *parce qu'on savait pas si ça allait passer* (N1)
- j'ai mis le poche à côté [voilà c'est ça] *parce que ça on peut pas remplir* (N6)
- ça arrive mais c'est pas souvent ↓ [mm] pas souvent *parce que quand même on fait-t-attention* (N8)
- on a rincé un peu les machines on a pris les tuyaux pour rincer quand même *pour que parce que dans les tuyaux il reste encore de la solution d'avant* (N1)

Enfin, plusieurs commentaires sont introduits par SI:

- *si on a besoin changer quelque chose dans les machines après on a besoin faire un petit rinçage de dix mille [mm] et puis après ça on fait encore deux poches pour jeter et puis après on remplit pour les pour nous* (N2)
- *s'il l'arrêtait fallait encore attendre UN QUART D'HEURE pour qu'elle redémarre* (N4)
- *si je vois quelqu'un qui pouvait faire acc-une accident on dit toujours eh faites attention là ça pouvait être une accident* (N8)
- *si ça commence changer les volumes il faut tout de suite arrêter il faut pas dire ah peut-être il va mieux aller ou ça va y aller comme ça parce que ça va pas du tout* (N2)

La fonction de ces commentaires en SI réside dans la mention d'une autre possibilité d'agir, non réalisée dans la trame événementielle de la narration en cours. À l'image des autres commentaires explicatifs identifiés ci-dessus, ils soulignent l'effort que déploient les narratrices pour rendre les actions représentées interprétables par la chercheuse.

c) Les expressions modales

Un autre procédé réside dans le marquage modal des éléments de la narration. Les narratrices recourent

ainsi parfois à des modalisations épistémiques, par lesquelles elles se positionnent, en termes de doute ou de certitude à l'égard des contenus assertés :

- *je sais pas* combien on a fait *j'en sais rien* moi j'ai pas regardé le compteur (N1)
- *là je vois tout de suite* que ça marche pas il y a quelque chose que ça va pas (N2)
- *je sais pas [...] je sais pas* comment elle a fait (N7)

Dans ces exemples, les verbes SAVOIR ou VOIR traduisent la perception ou la capacité du narrateur. Ils véhiculent ainsi des éléments de représentation de l'énonciateur dans son propre discours.

d) Les expressions axiologiques

Enfin, on notera, à certaines reprises, que les narratrices énoncent des jugements de valeur à l'égard des éléments représentés dans leurs narrations. Elles recourent ainsi à des expressions axiologiques, par lesquelles s'exprime linguistiquement la subjectivité de l'énonciateur (voir Kerbrat-Orecchioni, 1980) :

- *il aurait mieux valu* (N4)
- c'est la dame que je vous parle *qui est un peu olé olé là* (N3)
- on a eu un *problème* (N1)
- parce que *ça va pas du tout* (N2)

Pour compléter ce bref aperçu des procédés évaluatifs, nous terminerons par l'analyse de deux narrations (N3 et N7), qui, d'une part, présentent de nombreuses marques de prise en charge énonciative et, d'autre part, renvoient au même accident, raconté par deux narratrices différentes.

N3 : M^{me} P

M^{me} P : non bon l'autre jour la dame bon elle a eu elle a eu une (rires) bon c'est la dame que je vous parle qui est un peu olé olé là qui a eu une sertisseuse qui lui est tombée dessus mais elle l'a cherché- elle CHERCHE c- bon je veux pas l- lui trouver des excuses de rien du tout mais elle était elle agit TELLEMENT alors vous savez il y a des f- bon on a parlé au à l- au au au projet TOP ça on va rectifier tout ça il y a beaucoup de

tuyaux qui passent qui passent

FR : c'est quoi le G TOP

M^{me} P : heu le projet TOP là [rires] le le là c'est le oui moi j'appelle projet TOP je parle un peu vite

FR : ah non non non ça va

M^{me} P : euh :. la euh la dame est souvent elle à s- elle est elle travaille debout elle a sa chaise puis elle bouge toujours toujours et puis euh elle a ar- on a arrêté et puis elle s'est prise dans les fils de la sertisseuse qui était derrière je sais pas comment elle a fait puis elle lui est tombée dessus alors bon moi euh bon ça a pas arrêté trop la ligne mais bon je s- moi je me suis occupée j'ai perdu quarante-cinq minutes hein_ fallait bien s'en occuper quoi

N7 : M^{me} D

M^{me} D : bon parce que dernières temps il y a une dame qu'il a un sertisseuse qui a tombé sur sur elle sur les pieds et puis c'était dangereux parce que les machines ils sont trop serrés et puis il y en a des fils par terre. et puis on a besoin beaucoup de fils à cause de l'air à cause de : remplissage il y a partout des tuyaux. et puis elle euh je sais pas elle était attachée un peu avec le chaise et :. je sais pas comment elle a fait et puis cette nouveau sertisseuse qu'est-ce qu'on a ils sont pas très stables [mm]. ils sont préparés mais nous on a on a demandé au chef s'il pouvait nous faire quelque chose qui était PLUS lourd sur les tables comme ça ils tombent pas facilement

FR : parce que

M^{me} D : et puis

FR : parce qu'elles tombent souvent ↑

M^{me} D : euh

FR : il y a souvent des accidents ↑

M^{me} D : parce que cette dame euh c'était M^{me} M il était il est un peu pressé parce qu'il voulait faire son quantité et puis il s'est dépêché et puis là il était attaché un peu avec les fils et puis il a tombé très facilement ↓. mais il tombe normalement. par rapport X il tombe pas du tout hein [ah bon] parce que ça c'est une machine qu'il faut pas

tomber par terre (rire). c'est.:. pour utiliser tous les jours et puis:.[mm]. il faut pas qu'il tombe il faut pas.: il faut qu'il être toujours à sa place

Comme on peut le constater, les deux narrations relatent le même accident:

Une opératrice s'est prise dans les fils d'une sertisseuse → la sertisseuse lui est tombée dessus.

Toutes deux débutent par un résumé:

M^{me} P (N3): *bon l'autre jour la dame bon elle a eu elle a eu une (rires) [...] une sertisseuse qui lui est tombée dessus;*

M^{me} D (N7): *dernières temps il y a une dame qu'il a un sertisseuse qui a tombé sur sur elle sur les pieds*

et présentent une structure événementielle minimale composée de trois ou quatre clauses narratives:

M^{me} P (N3):

1. elle a ar- on a arrêté
2. et puis elle s'est prise dans les fils de la sertisseuse qui était derrière
3. puis elle lui est tombée dessus

M^{me} D (N7):

1. elle était attachée un peu avec le chaise
2. et puis il s'est dépêché
3. et puis là il était attaché un peu avec les fils
4. et puis il a tombé très facilement↓.

Pourtant, si les trames narratives se présentent comme peu développées, les procédés évaluatifs qui s'y rapportent occupent quant à eux une place prépondérante. On retrouve, par exemple dans ces narrations, certains des procédés linguistiques décrits plus haut: des commentaires explicatifs en PARCE QUE («parce que les machines ils sont trop serrés»), des expressions modales («je sais pas comment elle a fait»), des expressions axiologiques dénotant une position appréciative («mais elle l'a cherch- elle CHERCHE», «je veux pas l- lui trouver des excuses», «c'était dangereux», etc.).

Mais, plutôt que de passer par un relevé exhaustif de tous les énoncés évaluatifs, il semble plus intéressant de mettre en évidence les éléments sur

lesquels ils portent. Ce qui frappe en effet dans la mise en regard de ces deux narrations, c'est que si la trame événementielle se présente comme identique, les narratrices ne commentent pas du tout les mêmes choses. La narration de M^{me} P (N3) donne à voir un accident dont la responsabilité incombe totalement à un agent humain («la dame qui est un peu olé olé»), alors que la narration de M^{me} D (N7) insiste plus sur les causes matérielles («les machines trop serrées» et «les fils par terre»). Certes, les narratrices reconnaissent toutes deux ne pas savoir comment M^{me} M a fait pour se blesser, mais leurs points de vue sur l'accident diffèrent comme le montre la nature même des commentaires et des évaluations. Par exemple, M^{me} P ne cesse de juger M^{me} M:

- c'est la dame que je vous parle qui est un peu olé olé
- mais elle l'a cherch- elle CHERCHE
- mais elle était elle agit TELLEMENT alors vous savez il y a des f-
- la dame est souvent elle à s- elle est elle travaille debout elle a sa chaise puis elle bouge toujours toujours

Énoncés dépréciatifs et accents d'insistance concourent à broser le portrait d'une personne à qui incombe toute la responsabilité de l'accident. Le problème du matériel («il y a beaucoup de tuyaux qui passent qui passent») est évoqué rapidement mais, pour un auditeur non averti, la relation entre la présence de tuyaux et l'accident n'est pas évidente.

À l'inverse, M^{me} D insiste sur l'enchaînement causal qui a conduit à l'accident:

- c'était dangereux parce que les machines ils sont trop serrés et puis il y en a des fils par terre. et puis on a besoin beaucoup de fils à cause de l'air à cause de: remplissage il y a partout des tuyaux
- cette nouveau sertisseuse qu'est-ce qu'on a ils sont pas très stables

Même lorsqu'elle parle de sa collègue, M^{me} D tente d'expliquer l'accident sans déprécier pour autant son comportement:

- parce que cette dame [...] il était il est un peu pressé parce qu'il voulait faire son quantité

L'empressement de M^{me} M est linguistiquement atténué («un peu pressé») et ses raisons d'agir sont présentées comme louables. En effet, «vouloir faire son quantité» n'est pas un mobile égoïste mais profite aussi aux collègues dans la mesure où chaque équipe est gratifiée d'un bonus selon la quantité de poches produites.

Les narrations se terminent toutes deux par une chute évaluative:

M^{me} P: alors bon moi euh bon ça a pas arrêté trop la ligne mais bon je s- moi je me suis occupée j'ai perdu quarante-cinq minutes hein↓ fallait bien s'en occuper quoi

M^{me} D: mais il tombe normalement. par rapport X il tombe pas du tout hein [ah bon] parce que ça c'est une machine qu'il faut pas tomber par terre (rire). c'est:.. pour utiliser tous les jours et puis:..[mm]. il faut pas qu'il tombe il faut pas:.. il faut qu'il être toujours à sa place

M^{me} P relève les désagréments causés par l'accident: arrêt (même minime) de la ligne et perte de temps pour elle. Elle conclut par une morale: «fallait bien s'en occuper quoi». M^{me} D, pour sa part, termine sa narration sur le problème des machines en répétant cette prescription «il ne faut pas qu'elle tombe», «il faut qu'elle reste à sa place», qui fait écho à la demande adressée au chef («on a demandé au chef s'il pouvait nous faire quelque chose qui était PLUS lourd sur les tables comme ça ils tombent pas facilement»).

On constate donc que les énoncés qui accompagnent la trame événementielle sont ici prépondérants. S'ils jouent un rôle majeur dans l'interprétation narrative, c'est non seulement en ce qu'ils véhiculent des éléments d'information permettant au narrataire d'accéder à une compréhension fine des événements relatés, mais c'est aussi en ce qu'ils constituent pour les narratrices une ressource déterminante pour se mettre en scène et

négoier des traits identitaires. On notera que, de ce point de vue, M^{me} D et M^{me} P endossent des postures remarquablement différentes dans leur discours: si M^{me} D se positionne comme une employée soucieuse de la sécurité de l'infrastructure («c'était dangereux», «ils sont pas très stables», «il faut pas qu'il tombe») et subordonnée à son supérieur hiérarchique («nous on a on a demandé au chef»), M^{me} P assume en revanche une position bien plus évaluative («c'est la dame que je vous parle qui est un peu olé olé», «elle CHERCHE») et marque ainsi un rapport d'autorité envers ses collègues. En définitive, c'est donc la délicate question de la présentation de soi et de la préservation des faces (Goffman, 1959) que véhiculent les narrations orales et plus particulièrement les procédés évaluatifs qui leur sont associés⁹.

4. REMARQUES CONCLUSIVES

Dans cette contribution, nous avons cherché à aborder la problématique de l'actualité du récit du point de vue d'un champ disciplinaire précis – la linguistique du discours – et à propos d'un objet particulièrement énigmatique et encore mal décrit – le récit oral.

Évidemment, notre parcours ne rend pas justice à la richesse des réflexions conduites par les linguistes en écho aux travaux de Labov. D'autres axes auraient ainsi pu être abordés, comme la problématique de l'hétérogénéité énonciative des productions narratives orales et la présence du discours rapporté, la question des fonctions situationnelles de la narration (voir Charaudeau, 1994; Filliettaz, 2001, 2002) ou encore celle des différentes modalités de textualisation de l'action (voir Revaz, 1997).

Cette étude aura permis de mettre en évidence à la fois les continuités et les déplacements opérés par le champ de la sociolinguistique de l'interaction à l'égard de la narratologie structurale. Continuités en ce que la structure événementielle reste perçue comme un élément organisationnel définitoire de la narrativité. Déplacements en ce que cette trame narrative ne peut être étudiée qu'en référence aux activités langagières

qui la supportent et lui donnent sens. C'est en définitive dans cette mise en regard des ressources sémiotiques avec les pratiques sociales que résident à nos yeux les apports les plus originaux de la linguistique des discours oraux aux théories contemporaines du récit.

NOTES

1. Pour un bref historique de cette question, voir Vincent et Bres (2001).
2. Fayol a bien mis en évidence ce parallélisme : « Les résultats obtenus par Labov et Waletzky tendent donc à confirmer la thèse déjà soutenue par les analystes littéraires ; thèse selon laquelle le récit comporterait une organisation interne bien spécifique. Celle-ci serait inhérente au texte lui-même et concernerait la structure des informations fournies. Il est en effet assez facile de mettre en relation, au moins au niveau des concepts manipulés sous des vocables souvent très différents, les catégories isolées par Barthes, Bremond et Propp avec celles utilisées par Labov » (1985 : 26).
3. Recherche financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (subside n° 114-065376, d'octobre 2001 à septembre 2003 et subside n° 101311-101605, d'octobre 2003 à septembre 2004). Pour une présentation détaillée, voir Bronckart et Groupe LAF (2004).
4. À la suite des travaux de Gülich et Quasthoff (1986) notamment, il convient selon nous de distinguer les *récits* – qui mettent en place une tension et satisfont au principe de la mise en intrigue – et les *relations* – qui ne présentent pas une telle organisation des événements rapportés. De ce point de vue, le terme de *narration* renvoie pour nous à une catégorie générale, indépendante des modalités particulières par lesquelles les événements sont récapitulés (voir Filliettaz, 2001).
5. « There are, then, a variety of devices and combinations of devices by which a triggered story can be appropriately introduced. The observable relationship between a story and prior turn-by-turn talk is a product of methodic displays, fitted to the talk so far and to the story to be told. Further, it appears that the particular circumstances under which a story is entered can have consequences for the structure of the actually told story, which itself is fitted to the manner of its introduction » (Jefferson, 1978 : 224).
6. Les chiffres correspondent à la numérotation des huit narrations. Voici explicitées les conventions de transcription :

... ..	pauses de durée variable
:	allongements syllabiques
~	bribes
↑	intonation montante
↓	intonation descendante
<u>souligné</u>	chevauchements de la parole
[mm]	régulateurs verbaux énoncés par l'interlocuteur
MAJuscule	segments accentués
XXX	segments ininterprétables

7. Pour être en mesure d'étudier finement la manière dont la narration réorganise la temporalité des événements représentés, il importe de recourir à un système de transcription spécifique, par lequel les productions langagières sont segmentées en unités élémentaires. Nous fondons pour notre part cette segmentation sur le concept de *clause* tel que défini par Berrendonner (2002). Pour cet auteur, la *clause* ne se confond pas avec les notions de *phrase* ou de *proposition* couramment admises par les grammaires traditionnelles. Elle constitue une unité de rection dotée d'une connexité interne et d'une autonomie externe. Cela signifie que les éléments qui la composent (morphèmes ou syntagmes) sont reliés par des rapports de rection (ou d'implication) alors qu'ils n'entretiennent aucun lien du même genre avec les éléments voisins. Dans les transcriptions qui suivent, chaque numéro de ligne renvoie à une *clause* distincte.
8. En fait, la clause 9 (« là je vois tout de suite que ça marche pas ») pourrait être interprétée aussi bien comme narrative (*à ce moment précis j'ai vu que ça marchait pas*) que comme un commentaire (*en général je vois tout de suite que ça marche pas*). En considérant le co-texte immédiat dans lequel cette clause intervient, nous privilégions pour notre part une interprétation commentative.
9. Sur cette question des rapports entre narrations et identité, on consultera notamment Vincent (1994, 1996) et Filliettaz (2001).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1992]: *Les Textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan.
- BERRENDONNER, A. [2002]: « Les deux syntaxes », *Verbum*, XXIV, 23-35.
- BONU, B. [2001]: « Les évaluations conversationnelles dans la narration », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 29, n° 1, 51-69.
- BRES, J. [1994a]: *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot;
- (dir.) [1994b]: *Le Récit oral* suivi de *Questions de narrativité*, Montpellier, Praxiling;
- [2001]: « De la textualité narrative en récit oral : l'enchaînement des propositions », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 29, n° 1, 23-49.
- BRONCKART, J.-P. et Groupe LAF (dir.) [2004]: *Agir et discours en situation de travail*, Genève, Cahiers de la section des sciences de l'éducation, n° 103, Université de Genève.
- CHARAUDEAU, P. [1994]: « L'acte narratif dans l'interlocution », dans J. Bres (dir.), 23-35.
- FAYOL, M. [1985]: *Le Récit et sa construction*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- FILLIETTAZ, L. [2001]: « Formes narratives et enjeux praxéologiques : quelques remarques sur les fonctions du raconter en contexte transactionnel », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 29, n° 1, 123-153;
- [2002]: *La Parole en action. Éléments de pragmatique psychosociale*, Québec, Nota bene.
- GOFFMAN, E. [(1959) 1973]: *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 (*La Présentation de soi*), Paris, Minuit.
- GÜLICH, E. et U. M. QUASTHOFF [1986]: « Story-telling in Conversation. Cognitive and Interactive Aspects », *Poetics*, n° 15, 217-241.
- JEFFERSON, G. [1978]: « Sequential Aspects of Storytelling in Conversation », dans J. Schenkein (dir.), *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, New York, Academic Press, 219-248.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1980]: *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- LABOV, W. [(1972) 1978]: « La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative », *Le Parler ordinaire*, Paris, Minuit, 289-355.
- LAFORÉST, M. (dir.) [1996]: *Autour de la narration*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- LAFORÉST, M. et D. VINCENT [1996]: « Du récit littéraire à la narration quotidienne », dans M. Laforest (dir.), 13-28.
- REVAZ, F. [1997]: *Les Textes d'action*, Paris, Klincksieck (publications du Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz);
- [2004]: « Qu'est-ce que vous avez fait? Verbalisation de l'agir en situation d'entretien », *Cahiers de la section des sciences de l'éducation*, n° 103, Université de Genève, 263-312.
- SACKS, H. [1992]: *Lectures on Conversation*, 2 vol., Oxford, Blackwell.
- VINCENT, D. [1994]: « La fonction des narrations dans les entrevues sociolinguistiques », dans J. Bres (dir.), 37-48;
- [1996]: « La racontabilité du quotidien », dans M. Laforest (dir.), 29-46.
- VINCENT, D. et J. BRES [2001]: « Pratiques du récit oral », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 29, n° 1, 7-10.

UNE PHOTOGRAPHIE VAUT-ELLE MILLE FILMS?

JAN BAETENS

Qu'on m'excuse de partir ici d'une évidence, ou en tout cas d'une idée que je crois telle et que je ne vois guère contestée dans la théorie récente et moins récente en la matière: la narrativité, c'est-à-dire la capacité de raconter une histoire, ne se limite pas à un seul moyen de communication (le langage verbal, pour parler vite, ou le texte, écrit ou parlé, qui en serait une exemplification); elle doit au contraire être envisagée comme une faculté signifiante de l'homme qui peut s'étendre à plusieurs médias. Cette évidence ne dit nullement que le « même » récit raconté dans divers médias (par exemple un scénario transposé à l'écran ou traduit par novellisation) ne soit pas affecté par la diversité communicationnelle ou médiologique de ses avatars – mais cela aussi me paraît de nos jours une vérité largement partagée (Gaudreault et Marion, 2004). Cette évidence dit seulement que, du point de vue théorique, tout média est ou peut devenir narratif. En pratique, toutefois, il en va bien autrement. Si, du point de vue de la narrativité, tous les médias sont en principe égaux, quelques-uns sont ou semblent pourtant plus égaux que d'autres, soit que certains se prêtent mieux au récit *en général*, soit que d'autres s'avèrent plus aptes à raconter tel ou tel *type* de récit.

C'est dans cette perspective que je voudrais m'intéresser ici à la question de la narration en photographie. Non seulement parce que ce média est resté, à tort selon moi, un des parents pauvres de la narratologie¹, mais aussi et surtout parce que la photographie est considérée comme un média au potentiel narratif « essentiellement » faible et qui, pour cela même – parce que la photographie raconte peu et mal –, mérite d'être tenu en marge de l'investigation narratologique².

POUR INSTRUIRE LE PROCÈS DE LA PHOTOGRAPHIE

Quelle est la situation actuelle de la photographie dans les approches narratologiques? En dépit d'un intérêt certain pour ses aspects narratifs, il existe encore un grand nombre d'idées reçues sur la photographie, qui tendent à minimiser la possibilité comme la pertinence même de son usage narratif. Il convient cependant de faire une distinction entre deux niveaux, selon que l'on

aborde la photographie comme une image fixe, sans plus, ou selon que l'on s'efforce de penser, à l'intérieur de la catégorie des images fixes, le cas singulier des images photographiques.

D'un côté, en effet, l'image photographique pâtit de la faiblesse narrative de l'image fixe en général, qu'on croit bien apte à «montrer», mais moins apte à «narrer». «Une image vaut mille mots», dit le proverbe, et la supériorité du visuel sur le verbal dans le domaine du «showing» n'est guère mise en doute. Inversement, toutefois, un mot vaut aussi mille images quand il s'agit d'articuler un énoncé dans le domaine du «telling». Nous pourrions dire que les faiblesses de l'image fixe, au niveau de l'articulation tant temporelle (d'abord ceci, puis cela) que causale (ceci explique cela, cela provient de ceci), font partie d'une sorte de *doxa* sur l'image fixe³. Autant les images fixes décrivent plus adéquatement (plus complètement, plus rapidement, plus objectivement) qu'un texte, autant un texte parvient à raconter une histoire mieux qu'une image fixe. Comme le dit Christian Metz: «Une photographie isolée ne peut rien raconter» (1968: 53).

De l'autre côté, l'image photographique passe, au sein de la catégorie des images fixes, pour moins appropriée à la narration que d'autres types, pour des raisons que la recherche sur la spécificité médiatique et l'histoire culturelle de la photographie se sont plu à répéter sans arrêt. À ce propos, trois types d'arguments, qui la plupart du temps se combinent, sont fréquemment cités.

Dans la mesure où la photographie se conçoit sur le mode de l'*instantané* (c'est le «modèle Cartier-Bresson» qui domine toujours l'immense majorité des réflexions sur le médium photographique⁴), c'est-à-dire de l'arrêt du temps, la technique photographique même s'avérerait inéluctablement, presque par nature, rebelle à la capture de l'écoulement ou du passage du temps, sans lequel il est impossible de produire un récit. La photographie instantanéiste surenchérit en quelque sorte sur la difficulté de l'image fixe à représenter le temps et, partant, à instituer un récit: ce qu'elle semble rechercher, c'est le *sens*, plus prestigieux

que le récit toujours un peu suspect d'anecdotisme. Certes, comme la peinture, le médium photographique a les moyens de construire un «instant décisif», c'est-à-dire, si l'on suit la terminologie traditionnelle de l'esthétique picturale, un instant qui suggère également un avant et un après. Techniquement, la photographie est parfaitement capable de capter de tels instants décisifs. Idéologiquement, les choses sont plus compliquées, puisque la représentation de tels instants est souvent lue comme l'effet d'une mise en scène de la part du photographe, dont on exige conventionnellement qu'il s'abstienne de toute intervention dans le réel.

Le deuxième argument renforce le premier, en ce qu'il souligne l'inaptitude foncière du médium photographique à capter non seulement la dimension temporelle nécessaire au récit, mais aussi et surtout les aspects psychologiques, également nécessaires au récit. Un récit, en effet, ne se borne jamais au seul écoulement temporel, ni à la seule représentation d'un événement quelconque. Encore et surtout faut-il que cet écoulement temporel, d'une part, et que cet événement, d'autre part, suscitent chez le spectateur un intérêt certain – et qu'autour d'eux se «cristallise» un récit. Or, comme la sélection *signifiante* d'une tranche de vie dépend fortement de ce qui se présente concrètement devant l'objectif, la marge de manœuvre et d'intervention limitée du photographe explique que le médium échoue régulièrement à saisir ce qui permet au récit de prendre son envol. Comme le note Pierre Sorlin, qui oppose l'image *analogique* de la photo à l'image *synthétique*, peinte ou gravée, en analysant un dessin datant de 1895 et représentant le massacre des Arméniens par les Turcs:

Même si elle était souvent exécutée avec talent, l'image synthétique visait moins à rendre exactement les contours d'un objet ou les détails d'une scène qu'à en offrir une représentation cohérente. Pour être juste, l'image devait viser non le fait brut mais l'idée. [...] S'il avait été possible de photographier le massacre des Arméniens, ce que les Turcs n'auraient évidemment pas permis, les clichés, pris à la hâte, dans l'agitation et les cris, auraient été confus. Le dessin est clair, il

montre à la fois différents types de meurtres, un incendie et, conséquence de toutes ces exactions, des cadavres et une tête coupée. Le document nous semble hautement fantaisiste mais, pour les contemporains, il avait valeur de preuve puisqu'il résumait tout ce dont on accusait les Turcs. (1997 : 5)

Faute de pouvoir focaliser l'attention sur ce qui compte (et, partant, de pouvoir faire l'impasse sur ce qui risque de détourner l'attention), puis faute de pouvoir dramatiser l'élément mis en exergue, la photographie serait comme statutairement disqualifiée par rapport à des techniques de représentation plus anciennes, pour ne pas dire plus primitives.

En dépit de sa plus grande précision et de sa plus grande objectivité, la photographie a longtemps été exclue d'une des applications où son introduction semblait devoir se faire de manière automatique : la presse. Comme l'ont bien montré, indépendamment l'un de l'autre, Pierre Sorlin (1997) et Martha A. Sandweiss (1991, 2002), la « traduction » des photographies de presse sous forme de gravures était due moins à des contraintes *techniques*⁵ qu'à des écueils d'ordre *psychologique*, à savoir la difficulté de faire reconnaître par le public la valeur narrative de la nouvelle technologie.

Troisièmement, son cas s'aggrave encore du fait que, contrairement à d'autres images fixes, le médium photographique bloquerait, ici encore de manière quasi statutaire, le passage à la *fiction*, que l'on sait être un puissant moteur ou générateur de narrativité⁶. Cette incompatibilité générale entre photographie et fiction a été analysée en détail par Roger Odin (1987). Définissant, dans la perspective sémio-pragmatique qui est la sienne, la fiction non comme une propriété absolue mais comme un effet qui relève d'une série de conditions à remplir, Odin propose une comparaison particulièrement éclairante entre l'effet de fiction au cinéma et l'effet de fiction en photographie. Il fait observer que la photographie, « mesurée à l'aune des critères que nous venons de proposer, [...] apparaît comme tout à fait impropre à produire l'*effet fiction* » (1987 : 47). De manière sans doute un peu

surprenante, mais qui dit bien la volonté de l'auteur de mettre à distance les capacités narratives du médium photographique, il note en effet :

[L]a photographie est bien incapable de créer l'« illusion de réalité ». Certes, la photographie représente la réalité, mais comme elle n'est pas dotée du mouvement, elle ne nous donne nullement l'impression de nous trouver face à cette réalité. Avec la photographie, la représentation ne dépasse pas le stade du geste référentiel. (Ibid.)

Ainsi, il n'y a pas en photographie, comme c'est le cas au cinéma, d'« illusion de réalité » (c'est la deuxième des six conditions émises par Odin).

Une conclusion provisoire s'impose : si l'image fixe est perçue comme « naturellement » moins narrative que certains autres médias, l'image photographique est, quant à elle, vue comme encore plus défectueuse, et ce pour des raisons qui semblent tenir à sa spécificité même : en effet, à la photographie, manquent ou se dérobent d'abord le temps, puis la construction d'un sens, enfin la fiction.

LA PHOTOGRAPHIE « REMÉDIÉE »

L'appréciation des facultés narratives d'un média ne peut jamais être déterminée de manière absolue. Tout média fonctionne au sein d'une « écologie » médiologique où l'interaction, rivalités et influences confondues, est la règle, non l'exception. Cette approche comparée est du reste une des constantes des études photographiques, même si les médias de référence, auxquels la photographie se voit opposée ou assimilée, ont varié au cours des temps. Au XIX^e siècle, c'est surtout avec d'autres classes d'images fixes (la peinture et la gravure) que la photographie a été mise en rapport. Depuis l'invention du cinéma, l'attention s'est déplacée vers la comparaison entre images fixes et images mobiles (la base du rapprochement étant la nature mécanique autant qu'indicielle de ces images : cinéma et photographie proposent avant tout des empreintes du réel, soi-disant obtenues sans l'intervention directe de la main de l'homme).

Pour l'analyse narrative de la photographie, cette dimension comparée est capitale pour deux raisons.

D'une part, elle a une fonction révélatrice: c'est à la lumière d'autres médias que la photographie affiche ses limites. D'autre part, elle joue un rôle transformateur: c'est au contact d'autres médias que le statut et les formes de la photographie comme instrument narratif se modifient. En effet, le constat des atouts et des faiblesses d'un média n'est jamais définitif. Selon Jay David Bolter et Richard Grusin, auteurs d'une étude influente sur ces problèmes (1999), la logique interne et externe de l'évolution des médias en est une de *remédiation*⁷ – soit qu'on substitue au média «ancien» un média «nouveau» jugé plus performant, soit qu'on fasse subir à l'«ancien» une série de métamorphoses qui le rendent plus proche du «nouveau» qu'il cherche à émuler. Au premier cas de figure, Bolter et Grusin réservent le terme de remédiation proprement dite; dans le second cas, ils parlent de «repurposing» (c'est-à-dire une forme de remédiation *indirecte*).

S'agissant de la photographie narrative, l'un et l'autre de ces phénomènes sont bien connus. Le médium photographique s'est trouvé remédié directement par l'image filmique, que l'on a tout de suite trouvée plus souple, plus ample et surtout plus convaincante sur le plan narratif. Il a subi aussi une remédiation indirecte puisque l'impact du modèle cinématographique a déclenché un retour spectaculaire du temps et du récit dans la photographie du XX^e siècle⁸. Un retour *théorique*, avec une attention accrue pour ce qui, dans la photographie, atteste du passage du temps, que ce soit sur le plan du processus d'enregistrement, de l'image représentée ou de la perception spectatorielle. Un retour *pratique* également, avec la redécouverte ou l'exploration de bien des procédés, techniques, pratiques et genres photographiques négligés ou rendus suspects par la grande quête de l'instantané (un des «grands récits» qui traversent et structurent l'histoire de la photographie).

Ces recherches sur les virtualités narratives de la photographie tentent sans exception de valoriser ses capacités narratives au-delà du *topos* classique de l'instant décisif, sur lequel s'étaient concentrées les

idées précinématographiques sur le temps et le récit en photographie. Les expériences en question vont surtout dans cinq directions:

- Le travail sur la séquence, qui cesse d'être vue comme un *pis-aller* ou comme un sous-genre journalistique.
- Les nouveaux jeux avec l'allongement du temps d'exposition et/ou de développement.
- L'intégration de matériaux photographiques à des installations multimédias, qui comportent souvent, avec l'idée d'écoulement temporel (voire tout simplement de durée), celle de parcours ou de trajectoire.
- L'emploi – revalorisation, invention, déplacement – de genres «mixtes», qui combinent des séries d'images et des textes à caractère narratif, comme le roman-photo (genre honni s'il en est).
- Enfin, la propension de plus en plus marquée, en tout cas dans la photographie postmoderne, pour l'élaboration de mondes fictionnels.

Il va évidemment sans dire que ces directions tendent à se combiner et à se renforcer mutuellement. La recherche photographique d'un Denis Roche, par exemple, si elle ne va pas jusqu'à la construction d'une illusion fictionnelle ou au dépassement des protocoles d'exposition traditionnels, joue sur la séquence, allonge le temps d'exposition et tresse, dans le support-livre, les mots et les images. D'autres photographes sont amenés par leurs recherches sur le temps à repenser totalement le médium photographique et surtout le type d'images et de lectures qu'il a toujours supposé. Maarten Vanvolsem, à partir d'une variation sur la technique du *photofinish* et l'histoire des panoramas, construit des photographies qui montrent des objets «impossibles», variant dans le temps comme dans l'espace et ne pouvant du reste se lire qu'à l'aide d'un déplacement du spectateur (dans le temps et dans l'espace).

Toutefois et en dépit de cet intérêt certain pour le temps, pour le récit et pour la fiction dans la photographie contemporaine, les préjugés à l'égard de

cette discipline à vocation ou à ambition narratives persistent, comme si elle-même ne pouvait devenir un outil narratif que de manière périphérique ou secondaire. Ici, la conclusion n'est donc guère différente de celle qu'on avait déjà tirée de la simple comparaison avec d'autres types d'images fixes.

LES LIMITES DE LA «REMÉDIATION»

Si beaucoup semble donc compromettre, voire condamner la photographie comme véhicule d'un programme narratif structuré, il arrive toutefois que la pratique même oblige à rouvrir le dossier. En effet, quelles que puissent être, sur le plan théorique, les objections avancées contre le pouvoir narratif des images photographiques, le contact même de certaines vues nous plonge, parfois très brutalement, dans un univers qui est bien celui du récit.



© Henri Cartier-Bresson, 1945.
Sous réserve de l'approbation des ayants droit.

À la grande exposition Cartier-Bresson, qui faisait le tour de l'Europe en 2004, on pouvait voir une image prise au moment de la libération des camps d'extermination nazis (1945)⁹; la photo raconte manifestement un récit. Sa légende en précise aussi le «sujet»: lors de l'enregistrement des gardiens par un représentant de l'armée américaine, une prisonnière récemment libérée reconnaît tout à coup en la gardienne en uniforme la femme qui l'avait dénoncée au début de la guerre et qui avait donc été la cause première de son emprisonnement. Ce «sujet» est

narratif, et il n'est pas difficile pour le spectateur d'imaginer un récit à partir de cette image. En cela, le cliché ne fait qu'extrapoler les possibilités narratives de plusieurs des photos de Cartier-Bresson, grand théoricien et praticien de l'«instant décisif» en photographie (de manière plus radicale, on pourrait même soutenir que l'éventuelle absence de toute légende ne changerait rien au potentiel narratif de la scène: on comprend intuitivement ce qui s'est déroulé devant l'objectif de Cartier-Bresson).

Toutefois, ce qui rend cette image si fascinante est le fait que, dans la même exposition mais dans une salle subséquente (à suivre le sens fléché de la visite), on pouvait voir un film documentaire, *Le Retour* (1945), tourné par Cartier-Bresson lui-même, qui incorporait exactement la même scène, mais cette fois «en entier»¹⁰: on voit comment la gardienne est amenée par des soldats devant le représentant en civil des forces alliées, puis comment une femme se détache du groupe qui les environne, enfin comment l'ex-prisonnière se met à insulter, puis à battre la gardienne, qui se défend, jusqu'à ce qu'interviennent de nouveau les soldats. Bref, ce que montre le film, c'est non seulement le moment décisif miraculeusement capté par la caméra du photographe, mais aussi ce qui le précède et ce qui le suit (avec une voix *off* tenant lieu de légende). Or, bizarrement, et pour autant qu'il me soit permis de généraliser mon expérience singulière (c'est-à-dire unique, non répétée, et bien entendu subjective¹¹), aux yeux du spectateur, l'image photographique, même après plusieurs va-et-vient entre l'image projetée et l'image accrochée, paraissait nettement plus narrative que l'image cinématographique.

Cette «impression» de spectateur est loin d'être évidente. Outre qu'il serait dangereux de la postuler universelle («une photo est plus narrative qu'un film»), elle ne fait en tout cas guère partie de la lecture habituelle de l'œuvre cinématographique de Cartier-Bresson, où se voit souligné en revanche l'air de famille entre photo et cinéma. Ainsi, Serge Toubiana, l'un des commentateurs les plus perspicaces de cette image, dans le film aussi bien que photographique,

reconnaît certes l'exceptionnel pouvoir narratif de cette scène, qu'il attribue à son caractère imprévu, mais ne distingue pour autant l'image fixe et l'image mobile :

Un interrogatoire de femmes: l'une tout habillée de noir reconnaît celle qui l'a dénoncée à la Gestapo; c'est plus fort qu'elle, le coup part, en pleine figure. Il se trouve que Cartier-Bresson a également fait une photo de cette scène, à peu près à la même distance que le plan filmé, et selon le même cadre. La force de cette photo – devenue célèbre dans toute l'œuvre de Cartier-Bresson – et de ce plan tient en grande partie au caractère imprévisible de la scène, qui se présente comme un accident du réel. Cinéma direct, images prises sur le vif, comme un uppercut ou un instantané. Le travail du photographe et celui du cinéaste se rejoignent, se fondent en un même et seul regard. (Toubiana, 2003: 353)

Néanmoins, dans certains cas, dont l'image commentée dans cette analyse fournit un bel exemple, une idée contraire peut se défendre, selon laquelle l'image photographique serait, du moins sur le plan de sa réception par le spectateur, supérieure en narrativité à l'image cinématographique équivalente. Pour ce faire, il ne suffit pas – faux prétexte et faux argument à mes yeux – d'alléguer les différences entre l'image filmique et son double photographique (dans l'analyse citée de Toubiana, c'est en effet l'approximation de « à peu près à la même distance » qu'il convient de réévaluer, le film cadrant tout de même de plus près les deux protagonistes). L'essentiel du raisonnement doit résolument se poser du côté du spectateur, même si les propriétés de l'image jouent elles aussi leur rôle. Autrement dit, il faut qu'une narratologie de l'image accepte de se faire – un peu ou beaucoup – cognitive, pour qu'une information moindre – car une photo montre moins qu'un film – puisse susciter une traduction plus forte en termes de récit¹².

Du seul point de vue technique, pareille observation ne laisse pas d'être intrigante. En effet, la photographie de Cartier-Bresson montre davantage – et mieux – le récit que l'auteur tient à communiquer que ne le fait son film. Que penser d'une expérience

pratique qui contredit si fermement la *doxa théorique*?

Certes, il est toujours possible d'écarter d'un revers de main les enseignements d'un événement très particulier – voire trop particulier pour être répété ou partagé –, mais cette attitude, passablement problématique du reste (que vaudrait une théorie qui s'arrogerait le droit d'ignorer la pratique?), risquerait aussi de passer à côté de la question fondamentale. Car ce que montrent les images de Cartier-Bresson, ce sont justement les limites de la remédiation; et ce qu'elles font, c'est nous conduire à repenser la manière dont se pense le récit photographique dans un contexte de remédiation. Alors que l'image mobile du film est censée remédier aux faiblesses narratives de l'image fixe de la photographie, on constate ici qu'il n'en est rien; au contraire, certaines formes réputées non remédiées peuvent avoir plus d'impact, narrativement parlant, que certaines formes soi-disant remédiées. Bref, au-delà du seul exemple cartier-bressonien, il importe maintenant de s'interroger sur les rapports entre narrativité, d'une part, et spécificité médiatique, d'autre part.

REMÉDIER À LA REMÉDIATION

La réponse la plus simple à la question posée par les images de Cartier-Bresson est la suivante: si en l'occurrence la photographie a un potentiel narratif plus grand que celui du film, c'est parce que l'image fixe de Cartier-Bresson est une illustration superlative du principe de l'instant décisif, alors que son film portant sur le même sujet est si plat qu'il n'offre aucune prise au désir narratif du spectateur. Ce raisonnement n'est pas faux (le cinéaste documentaire Cartier-Bresson n'a pas le génie du photographe Cartier-Bresson), mais il faut s'interdire d'en tirer quelque conclusion que ce soit pour les rapports entre médias. Que telle photo concrète soit plus narrative que tel film concret ne prouve en rien que l'image photographique soit, en général, narrativement supérieure à l'image cinématographique. Par ailleurs, et c'est un argument plus important, même en l'absence du recours à la stratégie du moment décisif, la photographie peut démontrer une ouverture réelle

au récit, comme le prouvent non seulement le regain d'intérêt théorique pour les aspects de temps, de récit et de fiction, mais aussi la sagesse de l'homme, qui sait bien que «chaque image raconte une histoire».

Pour comprendre le potentiel narratif de l'image fixe photographique, il ne suffit donc pas de souligner ses possibles relations avec l'esthétique de l'instant décisif (qu'il ne serait pas absurde de considérer comme un exemple on ne peut plus traditionnel de «repurposing», au sens de Bolter et Grusin). En revanche, ce qu'il y a lieu de mettre en valeur, c'est la fonction dévolue, dans l'impulsion narrative, aux «vides» (creux, lacunes, incertitudes) que présente l'assise de la lecture narrative. C'est dans la mesure où une image montrerait moins, dirait moins, expliquerait moins, que sa densité narrative s'accroîtrait (c'est incontestablement le cas de la photographie de Cartier-Bresson). Inversement, c'est dans la mesure où elle expliquerait, dirait ou montrerait davantage que son pouvoir narratif diminuerait (et force est de reconnaître que le court-métrage documentaire de Cartier-Bresson ne laisse que peu de place à l'imagination et, partant, à l'interprétation narrative du spectateur). Si l'on accepte cette hypothèse, les termes du débat s'en trouvent notablement modifiés. Il ne s'agit plus, comme le fait explicitement et implicitement la théorie de la remédiation, d'opposer tel *média* à tel autre, mais tel *usage d'un média* à tel autre.

Dans cette perspective, on comprend mieux aussi les échecs de bien des tentatives de remédiation, dont le roman-photo reste un exemple tristement célèbre (Baetens, 1994). Qu'on analyse le roman-photo comme un cas de remédiation directe (le remplacement du médium photographique par le médium photo-romanesque) ou comme un cas de remédiation indirecte (le «repurposing» de la photographie, qui incorpore l'aspect séquentiel du médium cinématographique), il est, sauf exception, reçu comme une forme narrative qui n'arrive pas à raconter, faute de laisser quelque chose à l'imagination du spectateur. Re-citons ici Roger Odin qui, après avoir conclu à l'incompatibilité foncière

entre photographie et fictionnalisation, n'hésite pas à condamner sans appel la forme remédiée de la photographie narrative, à savoir la séquence (son jugement est d'autant plus cassant que l'exemple mentionné bénéficie d'une légitimité culturelle incontestée):

Curieusement, les suites photographiques (par exemple, les célèbres «séquences» de Duane Michals) ne favorisent guère la fictionnalisation. Bien au contraire, elles auraient plutôt tendance à la bloquer. C'est qu'elles en disent trop; qu'elles sont trop contraignantes pour le désir. Imposant une histoire, elles empêchent d'y croire. [...] De fait, on vibre d'autant mieux, face à une photographie, que l'on est libre de construire, à sa guise, sa fiction. Une photographie isolée est donc un bien meilleur opérateur de fictionnalisation qu'une suite photographique.

(1987: 50)

Il convient de faire ici un pas supplémentaire. Si la discussion sur le potentiel narratif d'une image déborde la question de la différence entre médias, elle ne peut pas non plus être circonscrite à la question de la différence entre usages de médias. En effet, ce qui rend une image narrative, c'est moins ce qui s'y voit que la manière dont on la lit. Cette hypothèse, qui déplace l'analyse de l'objet à sa lecture, s'inscrit bien entendu dans le sillage du tournant «cognitif» de la narratologie (Herman, 2003). Ses implications sont au moins doubles.

La première concerne l'importance du *désir de comprendre*. Si l'aptitude d'une image au récit ne dépend pas (seulement) de l'action mise en image, mais de la manière dont un lecteur trouve intérêt à lire cette image comme un récit, on pourrait dire que le premier aspect touche à la représentation et le second, à la compréhension. Exprimé de manière plus générale: la première dimension peut être *montrée* («showing»); la seconde doit être *comprise* («understanding»). Or, il va sans dire qu'une image fixe n'engage pas moins de questions de compréhension que l'image mobile. La relation entre les «vides» ou les «blancs», dont l'importance a déjà été soulignée, et la lecture narrativisante devient plus nette: c'est parce qu'il manque des éléments à

hauteur de la représentation visuelle que la perception de l'image, devenue plus active, tentera de venir à bout des problèmes de compréhension visuelle, le décodage narratif étant sans conteste une des voies les plus satisfaisantes d'un pareil traitement. Ici encore, l'image fixe, généralement moins saturée d'information que l'image mobile, est bien placée pour lancer ce déchiffrement de type narratif. Paradoxalement, l'image mobile serait de ce point de vue comme handicapée par son aptitude à représenter directement le temps, qui « décevrait » le spectateur toujours désireux de mystère et de questions.

La seconde implication est liée au fait que toute insistance sur la perception devrait tendre à valoriser les aspects *historiques* et *contextuels* de la lecture. À cet égard, on pourrait faire remarquer que les médias sont « anciens » ou « nouveaux » non seulement les uns par rapport aux autres, mais aussi par rapport à eux-mêmes. Or, s'agissant de la photographie comme du cinéma, il semble que la nouveauté de ces médias fasse obstacle, du moins partiellement, à leur usage narratif (et surtout à leur usage fictionnel) : il a fallu du temps pour se détacher de la fascination exercée par la nouveauté révolutionnaire des techniques ; ce n'est

que plus tard (et, dans le cas de la photographie, bien plus tard) que d'autres fonctions, en l'occurrence narratives et fictionnelles, sont venues se greffer sur les premiers emplois documentaires des images analogiques. Tout se passe, en effet, comme si l'articulation du neuf (l'innovation technique) et du vieux (le récit) ne s'effectuait pas sans encombre, comme s'il fallait d'abord que la technique se laisse domestiquer par le narratif, comme si, en d'autres termes, l'on découvrait la bonne manière de « motiver » la forme et d'en faire un outil de renforcement et de structuration du contenu. Hors toute visée généralisante, cette réticence du « neuf » à se laisser accaparer par les inévitables conventions du récit, qui empruntent souvent à des formes transmises de génération en génération et dûment assimilées par la mémoire, est peut-être un aspect sous-estimé dans l'approche cognitive du récit.

Une photographie vaut-elle mille films ? Cela dépend du type de photographie, du type de lecteur et du type de contexte. On peut seulement espérer que les réflexions avancées dans ces pages auront aidé à comprendre que la question même, malgré les apparences dictées par le sens commun, est tout sauf absurde ou ridicule.

NOTES

1. À titre d'exemple (mais aussi, bien entendu, un peu de preuve): dans le volume-manifeste *What is Narratology?* (Kindt et Müller, 2003), le chapitre (excellent du reste) sur la narratologie visuelle porte en fait sur autre chose (l'imagination des repères spatiaux proposés dans un texte de fiction et les mécanismes cognitifs qui en gèrent le traitement lectoral); dans le volume dirigé par M.-L. Ryan (*Narrative Across Media*, 2004), la photographie est, elle aussi, quasiment évincée. En raison de leur orientation presque encyclopédique, je considère ces deux ouvrages comme représentatifs des recherches actuelles et innovatrices.
2. Une version primitive des idées défendues dans cet article ont été présentées lors du séminaire «Contemporary Narratology» du colloque annuel de *Narrative* (Louisville, 2005). Je tiens à remercier tous les participants du séminaire, et plus spécialement D. Herman, T. Jacobi, E. Kafalenos et B. McHale, de leurs critiques et suggestions. Le fait même qu'ils auront bien du mal à reconnaître dans ces pages ce que j'ai dit au cours du séminaire est la meilleure preuve de l'intérêt et surtout du bien-fondé de toutes leurs remarques.
3. Pour plus de détails sur cette discussion, voir Messaris (1996).
4. Voici la définition célèbre du *moment décisif* pensé et pratiqué par Cartier-Bresson: «La photographie est, dans un même instant, la reconnaissance simultanée de la signification d'un fait et de l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait» (1952).
5. La difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, d'imprimer en même temps le texte et son illustration photographique, qui ne devint possible qu'au début des années 1880, avec les premiers usages industriels du tirage.
6. Que la distinction entre récit documentaire et récit de fiction diction ait fait l'objet, depuis plusieurs décennies, de bien des déconstructions, n'est pas le propos du présent article.
7. La perspective retenue par Bolter et Grusin est celle du pouvoir *mimétique* des médias, mais on peut sans trop de difficulté transposer leur argumentation dans le champ des pouvoirs *narratifs*.
8. Les synthèses majeures de cette problématique sont de Méaux (1997) et de Baetens et Ribière (2001).
9. J'utilise ici la version de cette photo (légendée officiellement comme suit: «À la libération du camp de déportés, une femme reconnaît l'indicatrice de la Gestapo qui l'avait dénoncée, Dessau, Allemagne, 1945»), telle qu'on la trouve sur Internet: http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/buchloh/large/cartier_bresson_gestapo_120.jpg (page consultée le 8 mai 2006).
10. Techniquement parlant, l'image photographique de Cartier-Bresson

n'est pas un photogramme extrait du film, puis agrandi et imprimé comme une photo; il s'agit bel et bien d'une image originale. Comme le décrit S. Toubiana: «Le film est produit par Noma Ratner et les Services américains d'information, en collaboration avec l'armée américaine et d'anciens prisonniers français. Avec le concours d'opérateurs de la section cinéma de l'armée américaine, Cartier-Bresson assure les prises de vues, aidé par le capitaine Krinsky et le lieutenant Richard Banks» (2003: 352). Cela dit, le point théorique que je cherche à mieux cerner ici échappe très largement à ce genre de questions génétiques (vu la complexité d'une production cinématographique, il n'est jamais simple de dire qui est l'auteur d'une image filmique: le metteur en scène, le *cameraman*, le producteur?), tout comme il reste indifférent à la question de l'ordre dans lequel on voit l'image fixe et l'image mobile (que l'on voie d'abord l'image fixe et ensuite l'image mobile ou *vice versa* ne modifie pas à mes yeux la supériorité narrative de cette image-ci).

11. De surcroît, l'expérience que je retrace est moins l'expérience sur le vif, que l'expérience telle que je m'en souviens. Sur l'importance de la mémoire dans la (re)construction du récit et de la lecture comme interprétation, voir Cavell (1993: 40-43) et, bien entendu, la théorie actuelle sur la narratologie cognitive (Herman, 2003).

12. Sur ce point, la présente analyse s'écarte un peu de celle proposée par J.-M. Floch dans *Les Formes de l'empreinte* (1986: chap. II; ce livre est pris ici comme exemple d'un certain type de sémiotique visuelle dont on trouverait aussi des traces dans l'œuvre d'un F. Thurlemann, notamment). Faisant une lecture saussuro-hjelmsléviennne (et volontairement anti-peircienne) de «L'Arène de Valence», une autre photo très célèbre de Cartier-Bresson, Floch exhume très justement la dimension narrative très étagée et complexe de cette image, mais il en cherche la base du côté des lois de la composition, c'est-à-dire finalement des singularités plastiques aussi bien qu'iconiques de la photo de Cartier-Bresson. Bref, l'émergence du récit est motivée par le recours à un surplus d'information sur le plan de la visibilité proprement dite, dont Floch se montre un des exégètes les plus attentifs qui soient, et beaucoup moins par le recours à l'activité herméneutique du spectateur, dont Floch, tout anti-peircien qu'il est, semble penser (ou du moins *craindre*) qu'elle s'exerce au détriment de la vision et de la lecture de l'image.

13. Comme l'ont bien montré Gaudreault et Marion (2000), les médias «naissent toujours deux fois» et il n'est pas interdit d'y ajouter qu'ils ont aussi un véritable cycle de vie, certes moins linéaire et davantage sujet à rebondissements que celui des hommes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAETENS, J. [1994]: *Le Roman-photo*, Paris et Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- BAETENS, J. et M. RIBIÈRE (dir.) [2001]: *Time, Narrative and the Fixed Image. Temps, narration et image fixe*, Amsterdam, Rodopi.
- BOLTER, J. D. et R. GRUSIN [1999]: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
- CARTIER-BRESSON, R. [1952]: *Images à la sauvette*, Paris, Verve.
- CAVELL, S. [1993]: *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma.
- FLOCH, J.-M. [1986]: *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- GAUDREAU, A. et P. MARION [2000]: « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés et Représentations*, n° 9, 21-36 ;
- [2004]: « Transécriture et Narrative Mediatitics : The Stakes of Intermediality », dans R. Stam et A. Raengo, *A Companion to Literature and Film*, Malden (MA), Blackwell, 58-70.
- HERMAN, D. (dir.) [2003]: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Chicago, CISP/Chicago University Press.
- KINDT, T. et H.-H. MÜLLER (dir.) [2003]: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, De Gruyter.
- MÉAUX, D. [1997]: *La Photographie et le Temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MESSARIS, P. [1996]: *Visual Persuasion : the Role of Images in Advertising*, Beverly Hills, Sage.
- METZ, C. [1968]: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- ODIN, R. [1987]: (contribution sans titre) dans C. Bruni (dir.), *Pour la photographie II. De la fiction*, Paris, Grems, 42-52.
- RYAN, M.-L. [2004]: *Narrative Across Media. The Language of Storytelling*, Lincoln et London, University of Nebraska Press.
- SANDWEISS, M. A. [1991]: « Undecisive Moments : The Narrative Tradition in Western Photography », dans M. A. Sandweiss (dir.), *Photography in Nineteenth-Century America*, New York et Fort Worth, Harry N. Abrams et Amon Carter Museum, 98-129 ;
- [2002]: *Print the Legend*, New Haven, Yale University Press.
- SORLIN, P. [1997]: *Les Fils de Nadar*, Paris, Nathan.
- TOUBIANA, S. [2003]: « L'œil en mouvement », *De qui s'agit-il ? Henri Cartier-Bresson. Une rétrospective complète de l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 348-355.

RÉCITS PAR LA BANDE: ENQUÊTE SUR LA NARRATIVITÉ PARATEXTUELLE

RICHARD SAINT-GELAIS

Omniprésente dans nos vies, la narrativité paraît dotée de la capacité d'occuper tous les champs, tous les genres, tous les médias, d'y déployer des récits dont Barthes (1966) disait qu'ils sont « innombrables » et qu'il faut bien, aussi, qualifier d'envahissants. « Les livres se terminent, mais les histoires qu'ils racontent se poursuivent »¹. La narrativité semble bien être caractérisée par une aptitude, apparemment irrépressible, à l'expansion ; les récits s'acheminent vers leur dénouement, mais le mouvement qui les y mène paraît, une fois amorcé, acquérir une impulsion suffisante pour assurer de nouvelles aventures aux personnages, relancer les intrigues qui semblaient arrivées à leur terme et développer les trames diégétiques amorcées et laissées de côté. Aussi la « clôture narrative » apparaît-elle davantage comme une interruption, arbitraire et toujours susceptible d'être remise en question, que comme une frontière infranchissable². Divers phénomènes – suites, séries, cycles, etc.³ – témoignent de cette « pulsion de récit », qu'on prendra toutefois garde d'hypostasier : elle n'est pas le fait des récits comme tels, comme si ceux-ci étaient dotés d'on ne sait quelle faculté ou propension à se poursuivre d'eux-mêmes, mais bien des agents, écrivains, lecteurs, continuateurs, adaptateurs, qui leur impriment ce mouvement et, à l'occasion, le poursuivent au-delà des frontières du texte.

Mais c'est à un autre « débordement » de la décidément proliférante narrativité que je m'intéresserai ici : celui par lequel le récit, non content de régir le(s) texte(s), atteint ce qu'il est convenu d'appeler, depuis les travaux de Gérard Genette (1982, 1987), le paratexte. Je me propose donc d'examiner dans quelle mesure et selon quelles modalités les bords du texte participent eux aussi du narratif, et de quelles manières cette narrativité-là, liminale ou tangentielle, interagit (et dans certains cas interfère) avec celle que nous avons davantage coutume de considérer, celle du « récit proprement dit ». Cette « narrativité paratextuelle » étant encore assez largement inexplorée, je ne saurais proposer ici un examen exhaustif, mais seulement un certain nombre d'incursions préliminaires dont je ne doute pas qu'elles devront ensuite être complétées, nuancées et sans doute révisées sur bien des points.

Il en va du paratexte comme de tous les cadres : il s'affiche pour mieux s'effacer ; il donne à lire plus qu'il ne se donne à lire. Le regard que nous portons sur lui est toujours déjà relancé vers son horizon, vers le texte au service duquel il se met. Nous lisons, si je puis dire, par-dessus l'épaule du paratexte, versant les enseignements qu'il procure dans l'image anticipée du texte qu'il présente, qu'il résume, qu'il commente à l'avance – ou en cours de route. Si l'on excepte divers travaux décisifs sur certains éléments circonscrits (notamment les observations cruciales de Charles Grivel et de Claude Duchet sur le titre romanesque), il aura fallu attendre *Seuils*, l'ouvrage dorénavant fondateur de Gérard Genette, pour que le paratexte trouve son appellation fédératrice et accède au rang d'objet à part entière des études littéraires. La perspective adoptée par Genette l'amène cependant à se concentrer sur les dimensions énonciative (quelle instance, réelle ou imaginaire, assume le discours paratextuel ?) et pragmatique (le paratexte relève-t-il du discours sérieux ou joue-t-il le jeu de la fiction ?), de sorte qu'il demeure largement silencieux sur la narrativité des bords du texte.

Il est vrai que la vocation première du paratexte, même celui des récits, ne paraît pas spécialement narrative, mais argumentative (inciter à la lecture), interprétative (orienter cette même lecture) ou informative (l'appuyer par l'adjonction de diverses précisions métalinguistiques ou encyclopédiques). Le paratexte ne raconterait pas, mais constituerait un discours d'escorte d'une autre « nature » que celui, proprement narratif, qu'il accompagne. Or cette impression ne résiste pas aux faits. Le prière d'insérer de roman, par exemple, se fait volontiers résumé et donc micro-récit :

Berne, janvier 1905. Une série de meurtres ébranle le milieu scientifique. Les victimes : un groupe de savants membres d'un club très fermé [...]. L'arme du crime : une machine infernale. Le mobile : inconnu. Tandis que Watson mène l'enquête et se dissipe, sous l'effet d'un breuvage qui le transforme en obsédé sexuel, Holmes, dans la coulisse, rencontre d'étranges personnages. Séquestré par un groupe de bolcheviks en exil, poursuivi par une ravissante militante, il se lie avec un inconnu

nommé Albert Einstein. Qui, de ces deux logiciens, aura le dernier mot de l'énigme ? (Lecaye, 1989)

Quant aux titres, s'ils ne sont qu'exceptionnellement constitués de propositions (*Les oiseaux se cachent pour mourir, J'irai cracher sur vos tombes, Le lendemain elle était souriante...*⁴), ils n'en offrent pas moins un potentiel narratif que Charles Grivel, dès les années 1970, a bien décrit en montrant comment l'« agrammaticalité » même du titre, cette place syntaxique qu'il laisse vide, y concourt :

Le mot du titre, sans contexte immédiat, séparé de son référent, paraît être l'abrégé ou le résumé d'un nombre indéfini de phrases possibles implicites se recoupant et fonctionnant comme un nœud de signaux conjoints. [...] Le mot du titre évoque ; il fonctionne comme réservoir de sens, comme tissu associatif où le lecteur a à prélever ce que la vraisemblance romanesque lui impose. Cela en raison directe de la relative agrammaticalité de la phrase du titre qui le comprend. (1973 : 175)

Cela dit, et avant d'entrer plus avant dans l'examen des formes que prend cette narrativité paratextuelle, on peut se demander jusqu'à quel point il y a, dans le cas qui nous occupe, « transformation des modèles par la transformation des objets », pour citer le texte de présentation de ce dossier. À première vue, peu : nous aurions affaire, somme toute, à un simple cas de colonisation, par le récit, soit d'une zone qui lui est généralement étrangère (les notes en bas de page), soit d'un espace qu'il habite couramment (titre, prière d'insérer, illustrations), mais sans qu'on y prête trop attention ou qu'on s'interroge sur ses effets et enjeux. Or, cette distinction entre une narrativité prévue dans les fonctions usuelles du paratexte, mais d'autant moins remarquée, d'une part, et une narrativité inhabituelle (et, partant, plus visible, voire déstabilisante), d'autre part, signale déjà, je crois, l'intérêt qu'il y a à se pencher sur ces questions : j'en espère, non pas la modification des modèles généraux du récit mais plutôt, et plus modestement, l'ajout de quelques pièces au dossier des rapports entre la narrativité, ses cadres, ses replis, sa saillance et son action secrète.

À ce stade de ma réflexion, et à titre de déblayage provisoire, je proposerai une typologie assez rudimentaire, à trois termes, que je disposerai selon un ordre croissant de sophistication et de conscience (tant chez l'écrivain que chez le lecteur) des ressources propres du paratexte : *amorçage*, *contrepoint* et *saturation*. J'ajouterai que la fréquence de ces modalités est très probablement décroissante, ce qui aux yeux de certains confèrera à la deuxième, et plus encore à la troisième, un caractère plus « expérimental » que représentatif. Mais il arrive que les exceptions et autres cas subversifs nous en apprennent davantage sur la norme que la norme elle-même ; on jugera si c'est le cas ici.

AMORCE

Sous la bannière d'« amorçage », je regroupe tout ce qui, du paratexte, prend les devants narratifs, raconte avant que le récit, officiellement, ne débute. Le titre, le prière d'insérer, la préface parfois, mais aussi les illustrations (trop souvent négligées par les études paratextuelles) sont ici les pièces maîtresses. Pourquoi « amorçage » ? Parce que, si on a abondamment glosé sur la fonction informative, des titres par exemple, de même que sur leur degré de conformité sémantique avec le texte, on a moins souligné, peut-être parce que cela relève de l'évidence, le fait que le paratexte atténue forcément la « virginité narrative » du lecteur, quand il ne risque pas de court-circuiter, dans une mesure évidemment variable, le récit qui suit. Je ne peux ici encore que renvoyer à l'étude de Grivel, qui s'attache à ce phénomène sous l'angle, nous dirions aujourd'hui performatif, de la promesse (de récit, de complétude, d'éclaircissement) réalisée par le titre, lequel joue ainsi un rôle crucial dans la « production de l'intérêt romanesque » :

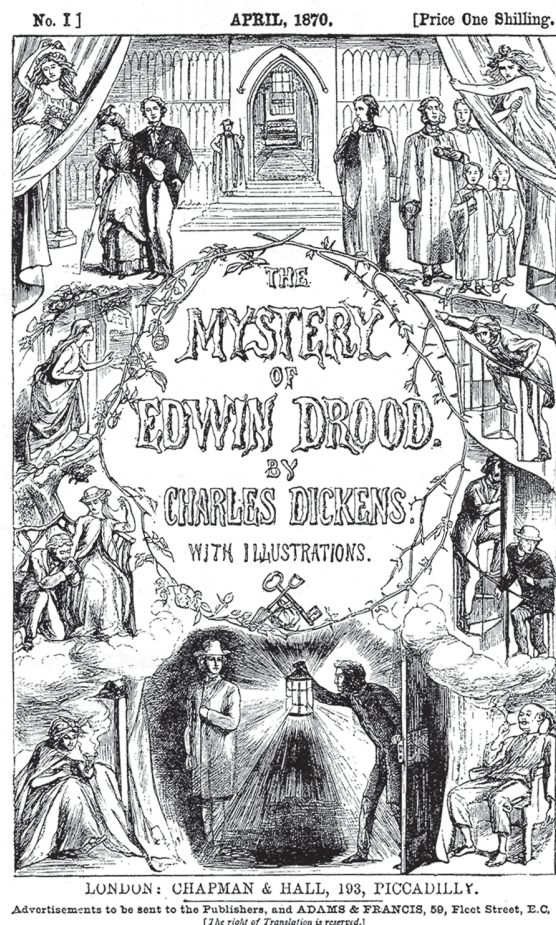
C'est en effet à partir du titre et en lui que le secret composé par le livre se donne à lire et promet son dévoilement. Ce qui est affirmé au titre est à la fois évident et extraordinaire, vrai et ignoré, affirmé et retenu, non découvert, intrigant, contient donc de quoi éveiller l'intérêt tout en l'inscrivant dans le champ de sa future élucidation. Le titre compose une énigme, soit qu'un des sèmes la signifie explicitement [...], soit qu'elle imprègne implicitement l'affirmation qu'il contient [...]. (1973 : 179)⁵

Exceptionnels (et d'autant plus spectaculaires) sont en effet les titres qui « vendent la mèche »⁶. La taciturnité a toutefois ses degrés, dont Uri Eisenzweig a, sans doute, trouvé l'un des cas extrêmes :

*Cette uniformisation du titre [dans les séries de romans policiers] trouvera d'ailleurs son apothéose, en même temps que son ultime contradiction, dans un événement à faire rêver tout amateur de curiosités paratextuelles : la parution, aux États-Unis (en 1981), d'un mince volume non signé et carrément intitulé *Mystery* (l'équivalent de, disons, « *Polar* ») et au sous-titre éloquent : « *Complete with everything: Detective, Telephone, Mysterious Woman, Corpses, Money, Rain* ». (1986 : 83)*

Or cette « apothéose » est celle d'un phénomène qui n'est point trop rare, celui du titre rhématique (*Poésies* de Mallarmé, *Conférences* de Borges, *Lettres* de Chandler, etc.)⁷. Pourquoi *Mystery* frappe-t-il malgré tout l'imagination ? Peut-être parce que, à la différence de ses homologues, il accompagne un texte narratif et qu'un tel texte, pour nous, appelle forcément un titre qui ne se réduise pas à préciser le rattachement générique (d'autres éléments du paratexte s'en chargent et sont conçus à cette fin), et donc un titre qui soit aussi, et surtout, thématique : soit, s'agissant de roman policier, *The Mystery of the...*, quitte à ce que cette part thématique soit minimale (*Trent's Last Case*)⁸. On a vu, de toute façon, que le fonctionnement du titre repose sur son caractère lacunaire ; en quoi, dès lors, *Mystery* se distingue-t-il ? Il n'est pas si « thématiquement vide » que cela : il promet un mystère. Mais, du coup, ce titre ne retient que le dénominateur commun du genre policier dans son ensemble et se refuse à jeter en pâture au lecteur ne serait-ce qu'un élément dont il ne saurait trop quoi faire (*Le Mystère du chapeau de soie*, par exemple) ; aussi est-ce peut-être moins de minimalisme que d'anonymat qu'il s'agit ici. D'anonymat et de performativité : le titre ne fait pas qu'annoncer un mystère, il en constitue un, exemplairement – et, par un paradoxe pragmatique savoureux, il se distingue des innombrables (titres de) romans policiers en feignant de se fondre dans leur masse.

Le titre n'est bien entendu pas le seul élément du paratexte à opérer sous le mode de l'amorce. Les résumés offerts en quatrième de couverture participent de la même logique qu'ils développent selon une ligne plus ostensiblement narrative: les résumés, ne l'oublions pas, racontent, et il faudra bien un jour effectuer une enquête plus serrée que je ne pourrais le faire ici sur les stratégies narratives qui leur sont propres, en portant une attention spéciale aux modulations génériques. Le seul cas du roman policier, par exemple, montre bien les contorsions narratives auxquelles doivent s'astreindre les auteurs de résumés, qui doivent en dire assez pour titiller l'intérêt du lecteur, mais pas trop pour le dispenser de toute lecture (on connaît la répugnance des lecteurs policiers vis-à-vis de la révélation précoce de la solution). L'illustration, en comparaison, paraît offrir des ressources plus limitées (puisqu'elle ne semble pouvoir proposer qu'une scène, jamais une séquence narrative), mais une couverture peut comporter un montage iconographique: le cas est aujourd'hui peu fréquent⁹, mais il était souvent de règle à l'époque où les couvertures, se faisant frontispices, dépeignaient quelques moments forts de l'intrigue à venir. Là encore une enquête serait nécessaire, à laquelle je ne contribuerai que par un exemple, celui du dernier roman de Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*. La particularité de ce roman étant d'être un récit à énigme inachevé (Dickens est décédé après en avoir écrit environ la moitié), on ne se surprendra pas que nombre de chercheurs aient tenté d'extrapoler son dénouement, sollicitant pour ce faire aussi bien le récit comme tel que diverses pièces paratextuelles, dont les illustrations de la couverture réalisées par Luke Fildes. Deux d'entre elles ont particulièrement retenu leur attention, pour la simple raison qu'elles correspondent manifestement à des épisodes non rédigés: celle de droite et celle du bas au centre. La seconde est fréquemment interprétée comme montrant le meurtrier présumé, John Jasper, apercevant à la lueur d'une lampe son neveu Edwin, qu'il aurait tenté (en vain selon cette hypothèse) d'assassiner. Mais de nombreux commentateurs



préfèrent plutôt voir, dans l'homme au chapeau, un autre personnage qui se ferait passer pour (le fantôme de) Drood, de manière à terroriser l'assassin et à lui soutirer des aveux – sans compter que certains «droodistes», tout en identifiant l'homme à la lanterne à Jasper, voient celui-ci non pas comme le criminel, mais comme un enquêteur sur la piste du véritable tueur; ce serait ce dernier, et non Drood ou un imposteur, qui serait surpris et tiré de l'obscurité (Fruttero et Lucentini, 1991: 400-402).

L'illustration du centre droit, avec ses personnages gravissant un escalier à colimaçon, fait l'objet, elle, d'un assez large consensus, les spécialistes s'entendant pour y voir divers personnages à la poursuite du meurtrier. Je n'entrerai pas dans les détails des identifications (fluctuantes) des personnages, mais

noterai seulement une interprétation audacieuse, celle d'Andrew Lang, qui note que le doigt pointé par le personnage au sommet des marches désigne un personnage d'une *autre* illustration, nommé Jasper, lequel serait ainsi accusé de manière particulièrement subtile (Lang, 1905 : 80)¹⁰.

On voit que les illustrations proposent moins des bribes de récits qu'une réserve de récits potentiels, leur charge de narrativité (comme on dit « charge d'électricité ») devant être activée par diverses manœuvres tenant tout aussi bien de la spéculation (et donc de l'invention romanesque, avouée ou non) que de l'interprétation. La pulsion narrative atteint d'ailleurs son comble dans la proposition de Lang, qui rompt avec un réglage de lecture bien établi, celui qui consiste à considérer chaque illustration comme un fragment disjoint d'un récit continu, pour plutôt narrativiser *l'articulation*, sans cela strictement matérielle, *entre les dessins*. On peut, sur cette lancée, s'essayer à pousser le jeu un peu plus loin, en notant que l'ensemble des illustrations, sauf celles du bas, sont entourées par les émanations (d'opium, le roman de Dickens ne laisse aucun doute là-dessus) d'une fumeuse et d'un fumeur. Ne pourrait-on pas, dès lors, avancer que l'ensemble des scènes correspondantes (et données comme effectives par la narration) se seraient révélées, à la fin, le fruit d'une imagination narcotique ? Cela ouvrirait assurément de toutes nouvelles avenues de recherche droodiste...

Il ne s'agit pas ici de discuter de la plausibilité respective de ces hypothèses, mais plutôt de souligner ce que la situation particulière posée par ce roman inachevé met en lumière, à savoir que le paratexte comporte une part indéniable de narrativité – une narrativité trouble, qui ne bénéficie pas de la caution du texte (titre, résumé et illustrations sont des machines à fabriquer des lignes narratives inévitablement apocryphes) et qui relève de matérialités signifiantes au fonctionnement spécifique : une « image » ne raconte qu'à condition d'être sertie dans le discours que le lecteur tient à son sujet. En définitive, une narrativité par la bande, avec ses percées et ses périls interprétatifs.

CONTREPOINT

Le paratexte ne fait pas que précéder le texte (ou, plus exactement, la lecture du premier, celle du second), mais peut aussi le suivre (cas de la postface) ou l'accompagner de manière parallèle : c'est le cas des notes infrapaginales, qui demandent une lecture alternée avec celle du récit, qu'elles interrompent sporadiquement ou plus fréquemment selon les cas. Certes, les notes de bas de pages sont assez rares, s'agissant de prose romanesque : il est question le plus souvent d'indications allographes, généralement fournies par l'éditeur ou (le cas échéant) par le traducteur, et sans valeur spécialement narrative, sinon à titre de complément d'information encyclopédique sur une localité, un événement historique, etc., à quoi le récit fait allusion. La narrativité de ces notes est en quelque sorte d'emprunt, et toute dépendante de celle du texte principal, auquel elles sont strictement subordonnées.

Il arrive cependant qu'un écrivain investisse l'espace infrapaginal, dont il fait un usage nettement plus développé, quantitativement ou qualitativement. La fréquence des notes contribue assurément à déployer, le long du récit proprement dit (ou plutôt, dès lors, principal, et encore), un possible récit parallèle, mais l'intensité narrative ne dépend pas du seul nombre de ces notes : la science-fiction le montre, qui confère aux moindres notations, y compris infrapaginales, une importance stratégique dans la reconstruction du monde fictif. Soit par exemple, dans *1985*, roman d'anticipation de György Dalos (1982), la référence bibliographique à l'ouvrage (imaginaire) de O'Brien, « *Secrets dévoilés*, les révélations d'un agent de la police secrète, Penguin Books, Hong Kong, 2010 » (1983 : 16). Le point important ici est évidemment la localisation des éditions Penguin à Hong Kong (et non à Londres ou à Harmondsworth), ce qui ouvre des perspectives pour le moins intrigantes et offre au lecteur l'occasion d'exercer ses talents abductifs. Dans ce monde (qui prend le relais du *1984* d'Orwell), le décès de Big Brother a été suivi en Océanie (notre Royaume-Uni) d'un dégel, puis d'une révolution et, enfin, d'une

contre-révolution qui a instauré une démocratie de façade; on peut dès lors supposer que les éditions Penguin n'ont eu d'autre choix que de s'établir dans l'ancienne colonie anglaise de manière à échapper à la censure¹¹. La note sur le livre de O'Brien devient, ainsi, non pas tant un récit qu'un dispositif apte à appuyer une élaboration inférentielle (de type «géopolitique-fiction») laissée aux soins et à l'initiative du lecteur. Ce qui n'est déjà pas si mal, compte tenu des moyens spectaculairement modestes (une référence bibliographique) ici mobilisés.

Inversement, le fait de conférer un allant ouvertement narratif à certaines notes pourra sembler une subversion facile. La brusquerie avec laquelle les «Notes de l'historien» qui émaillent 1985 passent du registre encyclopédique (ajouts d'informations latérales, contestation de certaines affirmations faites par des personnages¹², etc.) au registre narratif (diatribe contre le directeur de l'institut, description des brimades que celui-ci fait subir à l'historien et récit de l'incarcération de ce dernier après qu'il ait posé un geste d'éclat) inscrit certes au cœur des notes un récit second¹³. Mais cela se fait en abandonnant, forcément, la spécificité discursive du paratexte et en mettant en péril l'articulation de ce dernier au texte lui-même, le «récit» de l'historien risquant dès lors d'apparaître comme artificiellement (et arbitrairement) greffé au récit principal¹⁴. Or certaines notes, plutôt que de le dissimuler, misent précisément sur cet aspect intempestif de leur intervention. Ainsi, toujours dans 1985, la phrase

C'est vrai, il n'existe pas de système parfait mais un système dans lequel on peut jouer librement Hamlet, un système où le public n'y retrouve pas son propre destin de malheur, un tel système n'est déjà plus si terrible (Dalos, 1983: 114)

est-elle suivie de cette note:

75. Ce n'est peut-être pas le lieu pour en faire état, mais je le note tout de même: j'ai été privé de hausse de salaire parce que, le jour de l'anniversaire du chef, je me suis ostensiblement fait porter malade, alors que tous les autres étaient là. Mes collègues – tous des lèche-bottes – l'ont complimenté à en perdre la voix et le chef a offert à chacun d'eux le livre de merde qu'il vient de

publier, avec une dédicace personnelle... Si je ne me retenais pas... (Note de l'hist.)

Rien n'est plus aisé, évidemment, que de convertir de telles intrusions en traits psychologiques – ici, l'exaspération – de leur énonciateur. Mais cela souligne aussi ce qui ordinairement passe inaperçu, à savoir que la note est un événement (textuel): la petite péripétie, peu importe sa teneur, de l'interruption d'un discours par un autre. Certes ces péripéties sont «pulvérulentes», pour reprendre le qualificatif que Genette (1987: 293) attribue aux notes, mais c'est peut-être surtout parce que notre lecture, malgré l'insistance de la pragmatique, peine de manière générale à reconnaître les actes de langage qui se résorbent plus souvent qu'autrement dans le contenu propositionnel des énoncés.

À moins que ceux-ci ne mettent en scène l'acte même qui consiste à annoter. Cette mise en scène, méthodiquement construite tout au long de l'ouvrage, un roman récent de l'espagnol d'origine cubaine José Carlos Somoza en offre un exemple flamboyant¹⁵. «Toutes les notes du traducteur sont de l'auteur», lit-on au tout début de *La Caverne des idées* (2002: 8), ou du moins de la traduction française, que j'utilise ici, de ce roman. Je ne sais si cette note (sur les notes) figure dans l'édition originale en espagnol, mais il est net qu'elle permet ici d'éviter qu'on attribue à Marianne Millon, traductrice française du roman de Somoza, des notes qui se rapportent, on le comprend peu à peu, à la traduction (dans une langue qui n'est jamais précisée) d'«un texte grec classique d'un auteur anonyme qui remonte à l'Athènes postérieure à la guerre du Péloponnèse» (*ibid.*: 105 n.) et intitulé, lui aussi, *La Caverne des idées*. Reprenons avant de céder au vertige. Le roman de Somoza est constitué, d'une part, d'un roman attribué à un auteur grec inconnu, roman (policier) qui relate l'enquête menée par Héraclès Pontor¹⁶ autour d'une série de meurtres commis à Athènes; d'autre part, des fréquentes, et dans certains cas copieuses, notes de son traducteur (fictif), notes qui ont d'abord un caractère philologique, mais qui glissent peu à peu vers le récit d'une traduction qui ne

va pas sans de curieuses, et bientôt inquiétantes, vicissitudes. Tout cela commence, assez simplement, par une double analogie entre le détective et le traducteur, celui-ci cherchant à repérer et à interpréter des figures obsédantes («eidétiques») parsemées dans le récit¹⁷, celui-là comparant les indices à un texte qu'il n'a pas complètement traduit (*ibid.* : 161). Aussi fascinante soit-elle, cependant, cette analogie préserve la frontière entre les registres textuels et les mondes qui y correspondent (la fiction athénienne de Pontor, la «réalité» contemporaine du traducteur). Mais ce rassurant partage s'effritera peu à peu, à mesure que les personnages – et en particulier un ami de Pontor nommé Crantor – se mettent à multiplier les allusions, d'abord au fait que le monde où ils vivent est comme un texte, ensuite, plus décisivement, à une prétendue croyance «très répandue dans certaines régions éloignées de la Grèce» et selon laquelle «il y a Quelqu'un en ce moment même qui [...] déchiffre nos actions et nos pensées, en découvrant les clés occultes dans le texte de notre vie. Ce quelqu'un s'appelle l'Interprète ou le Traducteur...» (*ibid.* : 102). Ces signaux répétés ne manquent pas de troubler le traducteur, qui se met à noter que le récit qu'il traduit semble figurer non seulement sa fonction, mais sa personne même; il se reconnaît dans le personnage d'une pièce de théâtre en abyme, puis dans l'une des sculptures de l'inquiétant Ménechme...

La frontière entre le monde du texte et le monde des notes paraît de plus en plus poreuse. Crantor interpelle le Traducteur, relayé apparemment par le narrateur («Il te cherchait toi», *ibid.* : 103); une inscription gravée sur la pierre, dans la fiction, correspond exactement aux mots que le traducteur de cette scène vient d'écrire (*ibid.* : 178); un dialogue paraît s'établir entre des habitants des deux zones du texte :

Soudain il [Crantor] s'arrêta et dit, avec beaucoup d'emphase :

*– Remarque que j'ai dit «canines» et «tordus»**! [...]*

Personne ne comprit très bien auquel des assistants s'était adressé Crantor par cette phrase. Après une pause, il reprit sa promenade et son discours [...].

*** Les mots eidétiques du chapitre, oui, je l'avais remarqué.*

Merci de toute façon, Crantor. (N.D.T.) (Ibid. : 195)

On commence à comprendre que l'«histoire» de *La Caverne des idées*, ce n'est pas seulement celle de l'enquête policière de Pontor, ou celle de la traduction du texte qui raconte cette enquête, mais aussi, et de plus en plus à mesure que le lecteur avance dans le livre, *l'histoire des rapports entre texte et paratexte*. Le point culminant de cette histoire est, comme il se doit, un coup de théâtre : le chapitre VIII, contrairement à ceux qui précèdent, est narré au «je», un «je» qui renvoie clairement au traducteur, lequel accède ainsi, de façon incompréhensible, au texte principal. Il se dit que «quelque chose avait changé» (*ibid.* : 203); ce quelque chose, c'est bien évidemment la relation entre le texte principal et les notes, les secondes ayant évincé le premier, ou plutôt, ayant opéré une fusion avec celui-ci, puisque le traducteur y dialogue avec Héraclès Pontor¹⁸. Les notes elles-mêmes ne semblent plus avoir de raison d'être, du moins jusqu'à la toute fin du chapitre, où une note du traducteur dénonce ce «faux chapitre VIII»; du coup, il se dissocie du personnage de traducteur que présentaient les dernières pages, réalisant ainsi une illustration saisissante de l'«effet-repoussoir» décrit par Vincent Jouve¹⁹. Suivra un «véritable» chapitre VIII, où l'intrigue athénienne reprend son cours comme si de rien n'était. À hauteur de fiction (celle du monde du traducteur), ce retournement s'appréhende comme un piège disposé par le mystérieux personnage qui a séquestré le traducteur et qui, selon ce dernier, a intercalé ces pages apocryphes dans le manuscrit de *La Caverne des idées* pour le confondre²⁰. À hauteur de «transdiégèse», c'est-à-dire de cette histoire instable faite des rapports entre texte et paratexte, c'est bien à une cascade de péripéties «paginales» qu'assiste le lecteur sans doute un peu médusé.

Car on aura compris que les aventures de la note, et plus largement celles du paratexte, sont aussi des aventures du lecteur. Une note est un événement de lecture, à commencer par le fait qu'elle provoque un détour du regard et de l'attention vers une zone en quelque sorte intercalaire²¹; minuscule voyage, sans doute le plus souvent oublié aussitôt qu'achevé, mais que la longueur, la densité ou le propos de certaines

notes souligneront, quitte à provoquer l'exaspération des lecteurs peu portés sur les excursions infrapaginales. Certains dispositifs exacerbent ce fonctionnement; c'est le cas du récent (et foisonnant) *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000), dont le labyrinthe textuel et paratextuel du neuvième chapitre, pour ne mentionner que celui-là, met la vigilance (et la patience) du lecteur à rude épreuve: le texte principal et les notes (rarement la distinction entre le premier et les secondes aura-t-elle été aussi fragile) y sont pulvérisés en blocs de dimensions, de positions et de «directions» (il faut parfois tourner le livre à 90 ou 180 degrés pour les lire) constamment changeantes; les notes y sont appelées par deux systèmes, l'un numérique, l'autre employant divers symboles; elles renvoient fréquemment à d'autres notes, qui elles-mêmes renvoient à d'autres notes, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le lecteur, se rappelant soudain qu'il a abandonné depuis longtemps le texte principal, retourne en arrière à la recherche – difficile – de son point de départ. Cette structure affolante entend figurer (para)textuellement l'architecture démentielle de la demeure de Will Navidson, tout comme les interpolations dédaléennes de ces notes matérialisent, pour le lecteur, la géométrie impossible de cette «maison de feuilles» où un espace gigantesque s'ouvre entre deux pièces pourtant contiguës: entre les mots qui précèdent et suivent un appel de note, c'est, semblablement, un ruban textuel (presque) interminable qui s'insère et dans lequel le lecteur, lui aussi, s'engage à ses risques et périls.

Moins exubérant, le dispositif des notes du chapitre VIII (là encore, l'un des plus importants du livre) de *W ou le souvenir d'enfance* (Perc, 1975) est toutefois susceptible de provoquer un résultat qui a quelque chose d'effrayant. Il s'agit d'un chapitre complexe sur le plan énonciatif, où Perc, écrivant entre 1973 et 1975, recopie «sans rien y changer» deux textes rédigés à la fin des années 1950, le premier sur son père, le second sur sa mère; ces textes se distinguent typographiquement (ils sont composés en caractères gras) et sont suivis de 26 notes, contemporaines de l'écriture de W, et qui apportent

diverses précisions et surtout rectifications sur l'un et l'autre des textes de jeunesse. On se retrouve devant un feuilleté temporel tant énonciatif que diégétique: annotation, dans les années 1970, de textes des années 1950 se rapportant à des événements des années 1930, autour de l'enfance de Perc et de la disparition de ses parents pendant la Seconde Guerre mondiale, l'un sur le front, l'autre à Auschwitz. Les particularités typographiques de ces différentes strates d'écriture doivent être signalées, on verra bientôt pourquoi. Les deux textes recopiés se distinguent du reste par leurs caractères gras; les notes, dont l'ensemble forme une séquence assez longue (Perc, 1975: 49-57), ne sont pas disposées en bas de page mais à la suite des textes des années 1950, obligeant ainsi le lecteur à une série d'allers-retours à l'intérieur du livre; typographiquement parlant, rien, à part la numérotation, ne distingue ces notes du texte «principal». La disposition et la typographie «aidant», il n'est pas impossible – cela m'est brièvement arrivé lors d'une relecture, voici quelques années – que le lecteur enchaîne directement de la fin de la note 26 au texte principal qui suit immédiatement et n'en est séparé que par un interligne, croyant ainsi achever sa lecture du chapitre. Or le lecteur, ce faisant, néglige (bien involontairement) les dernières lignes, poignantes dans leur sobriété, du texte de jeunesse sur la mère, lignes qui suivent l'appel de note 26 et qui racontent précisément (le peu que Perc savait de) sa fin²²: à la disparition de la mère correspond alors, pour cette lecture cursive prise au piège des notes, l'escamotage du texte par lequel son fils entend préserver cette disparition de l'oubli. Dans d'autres textes (*La Disparition*, exemplairement, mais aussi *La Vie mode d'emploi*, et bien d'autres), Perc matérialise le manque pour, en quelque sorte, le conjurer à travers l'écriture. Ici, jouant avec le feu (peu importe que tout ceci soit volontaire ou non), son livre dispose un minuscule dédale qui risque de provoquer un tel manque en son sein, ou plus exactement au milieu du parcours de (certaines) lecture(s), du moins jusqu'à ce que le lecteur réalise son «erreur» en retrouvant les quelques lignes tapies entre texte et paratexte et qu'il

constate à quel point lire vite équivaut à effacer malgré soi.

SATURATION

Les exemples considérés jusqu'ici montrent que, loin d'être toujours pacifiques, les rapports entre texte et paratexte peuvent à l'occasion impliquer diverses tensions qui ne sont pas toutes sémantiques²³ puisque l'enjeu peut aussi en être la lecture, son attention, son parcours : le paratexte, traditionnellement relégué à un statut d'adjuvant de la lecture, revendique alors plus ou moins fortement celui d'objet à part entière de la considération du lecteur. C'est dire que ces frictions ont partie liée avec l'émancipation du paratexte. Cette émancipation peut reposer sur des facteurs sémantiques : c'est le cas lorsque le propos paratextuel réclame un intérêt au moins égal à celui du texte ; la narrativisation des notes, dans *La Caverne des idées* ou dans *House of Leaves*, y parvient en mettant en regard deux récits parallèles s'interrompant l'un l'autre ; le simple fait que le lecteur éprouve à l'occasion l'impression que *le texte principal interrompt* (le récit développé dans) *une note* montre bien à quel point l'économie des rapports entre les deux espaces textuels se trouve bouleversée.

Le pas suivant est franchi avec ce qu'on peut appeler *l'éviction paratextuelle du texte* et qui consiste à saturer l'espace du livre par ce qui, normalement, n'en constitue que la frange. Quelques exemples de ce qu'on pourra considérer, à plus d'un titre, comme des pratiques marginales. Le choix oulipien d'écrire sous contrainte a mené Paul Fournel (1990) à se donner celle de produire un texte qui ne serait *que* paratexte – mais qui emploierait la gamme à peu près complète des ressources disponibles de ce côté, titre, notes, épigraphe, index, etc. André Sinclair (2004), lui, a fait « paraître » *Vous êtes ici Vous n'êtes pas là*, un « ouvrage » qui, passé sa couverture intrigante (pastiche visuel de la collection blanche des éditions Gallimard, devenues ici « Gallimerd », quatrième de couverture en langage macaronique), n'offre qu'une succession de pages parfaitement vierges, de sorte qu'on se demande si on doit le considérer comme un simple cahier agrémenté

d'une couverture « potachique », ou comme un ouvrage pirate, destiné à accomplir une déstabilisation minuscule du dispositif livresque²⁴.

Ces exemples nous éloignent quelque peu de la question de la narrativité ; les deux suivants nous y ramènent, puisqu'il s'agit de fictions narratives réduites à leur plus simple appareil paratextuel. « The Index », nouvelle de J. G. Ballard (1977), ne livre, de la biographie de près de 800 pages d'un certain Henry Rhodes Hamilton, que les cinq pages de son *index nominum*. Le lecteur qui lit ces entrées²⁵ ne pourra manquer d'être frappé par ce qu'a de curieux le parcours « en continu » de ce qui n'est habituellement qu'un instrument de repérage (dans l'espace du livre) et qui se voit ici promu au rang de discours, certes fortement troué. Car ce que ce texte a de plus fascinant est en même temps ce qu'il a de plus frustrant : convié à imaginer des liens et à combler les vastes interstices entre ces dizaines de notations sibyllines, le lecteur ne parviendra probablement, en fait, qu'à produire une poignée (ou davantage, selon le degré de sa patience) de bribes narratives²⁶. Ballard compose avec les contingences de l'ordre alphabétique qui l'amènent à pulvériser et à réordonner arbitrairement la chronologie narrative, mais le choix des noms lui donne l'occasion d'exercer un « pouvoir décisionnel » qu'il n'abdique que partiellement, ou qu'en apparence : ainsi, la toute dernière entrée permet au lecteur de découvrir l'identité de l'auteur de la biographie (opportunément nommé Zielinski), de même que sa disparition (qui ajoute, à bien y penser, un mystère supplémentaire : qui a bien pu relater, dans la biographie, la disparition de son propre auteur ?)

Mais l'exemple le plus ambitieux que je connaisse est assurément *L'Interdit*, roman de Gérard Wajcman (1986) qui n'est constitué que de notes et que Genette, qui en signale l'existence, ne commente que par un cinglant « cela devait arriver un jour » (1982 : 295n.) – ce qui en dit assez long sur les effets des partis pris esthétiques, parfois, sur la réflexion théorique. Or *L'interdit* est loin de se réduire à un gadget bibliologique. On pourrait certes voir

l'effacement du texte principal, matérialisée par la blancheur de la partie supérieure des pages, comme un artifice destiné à renouveler l'idée, plus très révolutionnaire, du « roman par fragments ». Mais l'emploi du dispositif de la note implique que ces « fragments » sont, en fait, des énoncés formant des séquences complètes, rattachées cependant à un texte dont l'absence occasionne cet effet de discontinuité d'une note à l'autre. Dès lors, il est tentant d'imaginer une lecture qui, partant des notes, investit l'immense *Leerstelle* qu'elles circonscrivent. Le prière d'insérer le suggère d'ailleurs explicitement :

Il y eut ici un récit. Ne subsistent plus que des notes en bas de page dont les renvois et l'articulation invitent le lecteur, d'une part, à imaginer ce qu'était – ou ce qu'aurait pu être – ce texte et, de l'autre, à s'interroger sur les raisons de cette inexplicable disparition.

Je ne suis cependant pas certain que les lecteurs s'attellent avec persévérance à pareille reconstitution, et ce pour deux raisons inverses : d'une part, parce que le caractère parfaitement obscur de certaines notations (par exemple la note 51 [Wajcman, 1986 : 75] : « Il n'en connaissait donc pas la fin » – la fin de quoi ?) constitue un obstacle trop grand ; d'autre part, parce que plusieurs notes, au contraire, ne présentent qu'une attache minimale au texte absent et ne sont pas loin, par conséquent, de se donner à lire comme des séquences autonomes (mais pas forcément plus intelligibles pour autant). C'est le cas de la (longue) note 8, dont je ne cite ici que le début :

Certains, trop heureux de leur découverte pour penser à le blâmer à cause de ce qu'elle signifiait, songèrent à lui adresser un signe discret de connivence marquant qu'ils avaient compris et garderaient le secret. Mais ils jugèrent préférable en fin de compte de s'abstenir car si ce qu'ils imaginaient était fondé il valait mieux ne pas s'en montrer complices ; et dans le cas contraire, ils risqueraient de paraître ridicules et peut-être blessants. (Ibid. : 22-23)²⁷

C'est donc une tension curieuse qui se développe ici. Dépendantes de rien, les notes de *L'Interdit* ne sont pas pour autant indépendantes. Le paradoxe –

assumé, fondateur – de ce roman est en effet que la position périphérique et seconde du paratexte n'y est pas annulée même si le centre demeure imperturbablement vide. La *teneur* des notes, cependant, ne donne que peu de gages à cette fiction de texte principal (« Il y eut ici un récit »), de sorte que le lecteur, j'imagine, veillera davantage à « s'interroger sur les raisons de cette inexplicable disparition » qu'à « imaginer ce qu'était – ou ce qu'aurait pu être – ce texte ».

Ces raisons sont en quelque sorte métaphoriques, puisque *L'Interdit* est, pour une part non négligeable, l'histoire de la redécouverte d'une parole et d'une langue, le yiddish, à travers le silence. « Comment apprendre une langue qui ne disait que du silence, et de l'absence ? », se demande le narrateur (*ibid.* : 262). La réponse n'est pas dans *L'Interdit*, elle est *L'Interdit*. On ne s'étonnera donc pas que les événements de ce roman soient, fréquemment, des événements de texte, de discours et de langage. La fuite du protagoniste est causée par un malentendu (*ibid.* : 36), dont on peut dire non pas qu'il tire parti, mais plutôt qu'il se laisse déterminer par lui : pendant une conversation, on évoque un départ ; le protagoniste croit qu'il est question de lui et se moule aussitôt à cette affirmation. Arrivé à Venise, le personnage redécouvre sa judéité en entendant la prière d'un vieil homme (*ibid.* : 218) ; peu après, il perdra la voix. Cet événement sera décisif, non seulement en ce qu'il décidera le protagoniste à écrire (pour se rassurer quant à sa faculté de langage), mais aussi en ce qu'il sera immédiatement suivi d'une modification capitale dans le régime énonciatif, la note 200 (qui succède immédiatement à celle où sont racontés la perte de la voix et le passage à l'écriture) étant, comme le seront les suivantes, énoncée au « je » : « Voilà comment je décrirais la chose ; j'ai perdu la possibilité d'habiter dans un monde de paroles » (*ibid.* : 234). Cela confirme ce dont le lecteur se doutait depuis quelque temps, à savoir que le « il » des notes dissimulait un « je » en quelque sorte relégué au silence, et donc que le commentateur était celui-là même dont il glosait le récit absent. À partir de ce point, peut-on dire qu'il

continue à tenir un discours second? Le fait qu'il s'agisse toujours de notes pourrait le laisser croire, mais un événement minuscule – et discursif, encore une fois – amène à en douter. Cela se produit à la jonction des notes 201, celle-ci se terminant par « Cette possibilité me suffit », et 202, qui commence par « Cette possibilité a vacillé ». Car, en s'articulant à la note précédente, et non à un énoncé du texte absent, la note 202 évacue ce dernier, bien plus radicalement que le blanc typographique. Le texte « principal » se trouve ainsi doublement congédié : à l'oblitération qui le frappe depuis le début (mais une oblitération que les notes ignoraient jusque-là, en feignant que ce texte existait) s'ajoute maintenant un effacement assumé, la note 202 abandonnant la fiction du commentaire.

Cette fiction bénéficie cependant, pendant quelques pages du moins, d'une prolongation en quelque sorte résiduelle, qui ne tient plus qu'à la disposition matérielle, les notes continuant de se présenter au bas de pages laissées en blanc. Tout se passe donc comme si la note survivait à sa fonction, comme si le narrateur, maintenant « démasqué » (quoique toujours anonyme), continuait machinalement à écrire au bas des pages, faisant précéder chaque fragment de numéros qui ne répondent à aucun appel. C'est du moins ce que le lecteur peut se dire pendant quelques pages, jusqu'à ce qu'une note, la 206^e, revienne subitement au « il », un « il » aussi nettement distinct que possible du « je » du texte principal :

Comme si cette « déréliction » ne s'achevait pas dans ce désespoir mais réclamait encore de lui qu'il y consente. Toutefois il ne dira rien de plus et s'arrête là, sans nous donner toutes les raisons qu'il disait avoir entrevues de cette « exténuation ». La fin du récit reste donc suspendue. (Ibid. : 245)

La suite – car le texte ne s'interrompt pas là – opposera notes au « il » et notes au « je », d'une manière qui ne permet pas de conclure assurément que le premier est le masque du second. La dernière péripétie se déroulera au tournant, littéralement, d'une page, lorsque le lecteur, en voulant poursuivre sa lecture

d'une note significativement non numérotée (ou plutôt numérotée en blanc : « [] »), s'apercevra que cette note, au verso, devient texte principal, jusqu'à la fin, une dizaine de pages plus loin, du roman, qui s'achève sur une réconciliation du narrateur avec le silence, un silence qui se confond pour lui avec la langue yiddish qui est « la langue des morts entrée en [lui] » (*ibid.* : 267). L'écriture a abandonné le détour des notes mais, même étalée à pleine page, n'en continue pas moins à être fondée sur une absence.

CONCLUSION

Le statut du paratexte est paradoxal en ce qu'il s'agit à la fois d'un discours en surplomb, d'un métadiscours qui intervient sur celui de l'œuvre, et d'un discours d'escorte, secondaire par rapport à celui au service duquel il se met – secondarité vérifiable non seulement dans sa lecture, souvent cursive et diagonale, mais dans son existence même que la moindre réédition peut menacer.

La narrativisation ostensible, surtout lorsqu'elle affecte des zones paratextuelles habituellement réservées à d'autres fonctions, change évidemment tout cela, en intégrant à l'œuvre cette « marge intérieure » que, ludiquement, elle se donne : l'éditeur qui reprendrait *La Caverne des idées* sans les notes de bas de pages se verrait accusé de mutiler le texte (ce qui, on le notera, n'arrive jamais à ceux qui altèrent par exemple le prière d'insérer). Mais cela ne manque pas de faire surgir un nouveau paradoxe : la narrativité paratextuelle compromet d'autant plus son caractère paratextuel qu'elle exacerbe sa dimension narrative. Notre petite enquête serait-elle finalement sans objet et, partant, sans enseignement? Peut-être pas tout à fait, si l'on retient la leçon, qui dépasse largement les cas « expérimentaux » dont il a été question ici, d'une *performativité* du titre, du prière d'insérer, des index, etc., qui agissent sur le texte et, ce faisant, secrètent des aventures – celles, parfois déroutantes, de leur lecture – même lorsqu'ils n'en *racontent* aucune. Ces aventures-là, que nous vivons silencieusement (mais parfois, on l'a vu, plus intensément) face à chaque livre, il faudra bien les scruter un jour.

NOTES

1. Notre traduction. « Books end, but the stories they tell continue » (Conrad, 1995 : prière d'insérer).
2. Comme l'écrit J. Hillis Miller : « The aporia of ending arises from the fact that it is impossible ever to tell whether a given narrative is complete. If the ending is thought of as a tying up in a careful knot, this knot could always be untied again by the narrator or by further events, disentangled or explicated again » (1978 : 5). On pourrait traduire ainsi : « L'aporie de la conclusion découle du fait qu'il n'est jamais possible de dire si un récit donné est complet ou non. On peut considérer la fin comme le rassemblement des fils du récit en un nœud bien ficelé, mais le problème est que ce nœud peut toujours être défait par le narrateur ou par des événements subséquents ; ce nœud peut être dénoué ou faire l'objet d'une nouvelle élucidation ».
3. Je propose de rassembler ces pratiques sous la bannière de la « transfictionnalité ». Voir Saint-Gelais (2001).
4. On notera évidemment la différence entre « Les oiseaux se cachent pour mourir », énoncé gnomique dont le lecteur pressent qu'il ne se rapporte pas littéralement à la diégèse, peu ornithologique au demeurant, du roman de Colleen McCullough, et les deux autres propositions qui peuvent, chacune, constituer l'une des articulations locales du récit à venir — tout en ayant, bien entendu, valeur de synthèse du simple fait qu'elles ont été élues comme titres.
5. Je signale cependant cette opinion contraire, exprimée notamment par Léon Bopp : « Flaubert, à l'inverse de beaucoup d'autres romanciers, ne donne point de titres à ses chapitres, et l'on ne saurait que l'en louer, car les titres, d'ordinaire, ont pour effet de limiter le champ de l'imagination, ou encore ils semblent avoir l'inconvénient de résumer et schématiser par avance les choses, ou de rapprocher le roman de l'essai, donc, donc » (1951 : 39). Il est toutefois difficile de dire si Bopp vise les titres de *chapitres* en particulier, ou les titres en général.
6. On songe immédiatement à *La Mort d'Ivan Illitch*, mais peu d'autres exemples viennent à l'esprit. De toute façon, la culture a horreur du plein : face à un tel titre, le lecteur verra sans doute davantage ce qui à travers lui forme question : l'identité de cet Ivan Illitch bien sûr, de même que les circonstances (tragiques ? violentes ?) de sa mort — et puis peut-être, tout bêtement, la place et l'ampleur de cet événement au sein du récit : celui-ci le prendra-t-il pour point de départ, y aboutira-t-il ou lui sera-t-il consacré tout entier ?
7. Sur les titres rhématiques — c'est-à-dire ceux qui désignent le texte ou la catégorie (par exemple générique) à laquelle il appartient, et non sa teneur, on pourra lire les observations générales de Genette (1987 : 82-85).
8. Roman de E. C. Bentley (1913). Mais tout de même : on nous dit qu'il y aura une « affaire », et qu'elle sera la dernière du dénommé Trent ; il y a là de quoi exciter la curiosité sur les raisons de cette interruption d'une série (virtuelle d'ailleurs, puisque c'est un premier roman) : échec ? décès ? À la ténuité des indications effectivement fournies par le paratexte ne correspond pas, par conséquent, un minimalisme de la trame narrative virtuelle que le lecteur peut déployer dans l'espace de sa lecture.
9. Encore qu'il soit courant du côté des affiches de cinéma.
10. L'étude de Lang est aussi disponible à l'adresse : http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=36418&pageno=2 (page consultée le 13 septembre 2006).
11. Une note ultérieure le confirmera indirectement puisqu'on y apprendra que Hong Kong constitue, avec la République patriarcale du Congo, l'une des deux « Îles libres » dans ce monde dominé par trois états totalitaires (« on leur laissait leur autonomie bien qu'elles aient constitué des refuges pour tous les exilés des superpuissances » [Dalos, 1983 : 96]).
12. Par exemple : « Cette affirmation ne correspond pas aux faits, vu que [...] » (Dalos, 1983 : 45) ou « O'Brien se trompe : "Litcoll" n'était pas une personne [...] » (*ibid.* : 55).
13. Précisons que ce récit est décalé d'une quarantaine d'années par rapport à la diégèse du texte principal (l'ouvrage de l'historien est daté de 2036) et qu'il est situé en Eurasia et non en Océania : manière de marquer son autonomie et d'assurer l'effet de contrepoint entre récit textuel et récit paratextuel.
14. Notons cependant que ce « récit » ne tente en aucune façon d'atténuer la discontinuité que lui impose son ancrage infrapaginal. Le paratexte n'en continue donc pas moins de modeler à cet égard le discours narratif qui l'« envahit ».
15. J'aurais pu aussi donner l'exemple de *Trou de mémoire* (1968) où Hubert Aquin, en multipliant les instances (« l'éditeur », « RR ») qui annotent le récit de Pierre-X. Magnant et qui, bientôt, se commentent (et se contestent) l'un l'autre, déclenche ce qu'il faut bien appeler une guerre des énonciateurs. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (Chevillard, 1999) et, bien entendu, *Pale Fire* (Nabokov, 1962) viennent aussi à l'esprit.
16. Allusion à la fois à Hercule Poirot, détective d'Agatha Christie, et au héros grec puisqu'aux douze travaux d'Hercule correspondront les douze chapitres du roman.
17. « Je me demande parfois si je ne suis pas en train d'imiter Héraclès Pontor avec *ma propre enquête* ? » (Somoza, 2002 : 117 n.).
18. Le début de cette étonnante conversation mérite d'être cité :
 « Je murmurai :
 — Que fais-tu ici ?
 — Te voilà dans de beaux draps, dit-il. Sa voix était celle que j'avais imaginée en le lisant. Mais je n'y ai pensé que par la suite.
 — Tu es un personnage de l'œuvre, protestai-je.
 — Et ceci est l'œuvre, répliqua le Déchiffreur d'Énigmes. Il est évident que tu en fais partie. Mais tu as besoin d'aide, c'est pour cette raison que je suis venu » (Somoza, 2002 : 203).
19. « L'illusion référentielle joue également des effets de perspective. Il s'agit, pour l'auteur, de définir, au sein même du texte, une dimension proprement fictionnelle au regard de laquelle les personnages semblent vrais : c'est "l'effet-repoussoir" » (1992 : 118).
20. Un mot sur la récurrence du motif de la séquestration de l'annotateur, qu'on a rencontré aussi dans 1985. Peut-être faut-il y voir une manière de figurer, diégétiquement, le confinement des notes à une portion congrue de la page. Il est à remarquer aussi que, dans les deux cas, l'enfermement survient à partir du moment où l'annotateur

prend davantage conscience de son rôle, comme si la diégèse devait répercuter la situation des notes dans l'espace de la page.

21. Genette compare les notes à des parenthèses, et on ne peut que lui donner raison (1987 : 301). Mais il faut bien voir qu'il s'agit de parenthèses *détachées*, ce qui tout à la fois les place en position

excentrée par rapport au «véritable» texte et leur confère une autonomie (syntaxique, sémantique et pragmatique) au moins relative.

22. «Elle fut prise dans une rafle avec ma sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris» (Perec, 1975 : 48-49).

23. Il est de toute façon peu troublant qu'une note, par exemple, corrige le propos du texte principal.

24. Je remercie Simon-Pierre Beaudet à qui je dois la découverte de ce «livre».

25. Dont voici un échantillon typique : «United Nations Assembly, seized by Perfect Light Movement, 695-9; HRH addresses, 696; HRH calls for world war against United States and USSR, 698» (Ballard, 1990 : 176).

26. On peut par exemple supposer un lien entre le dixième congrès du «Perfect Light Movement», où est proclamée la divinité de Hamilton (relatée à la page 685 de la biographie, nous apprend l'index) et l'intervention auprès des Nations Unies, abordée, on vient de le voir, une dizaine de pages plus loin. Mais il ne s'agit bien évidemment là que de reconstructions hypothétiques. Pour une analyse de «The Index» sous l'angle de son appartenance à la science-fiction, voir Saint-Gelais (1999 : 51).

27. Le seul lien tient ici à un «elle» anaphorique (dans «à cause de ce qu'elle signifiait») et, peut-être, à «ce qu'ils imaginaient», dont on peut se dire que le récit le préciserait; ailleurs (note 56 par exemple), c'est le simple fait de s'amorcer par une phrase nominale (qu'on peut lire comme l'équivalent ou l'expansion d'un syntagme du texte principal) qui rattache, minimalement, la note à un énoncé antérieur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AQUIN, H. [1968] : *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du Livre de France.
- BALLARD, J. G. [(1977) 1990] : «The Index», *War Fever*, Londres, Collins, 171-176.
- BARTHES, R. [1966] : «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n°8, 1-27.
- BENTLEY, E. C. [(1913) 1978] : *Trent's Last Case*, New York, Harper & Row.
- BOPP, L. [1951] : *Commentaire sur Madame Bovary*, Neuchâtel, La Baconnière.
- CHEVILLARD, É. [1999] : *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit.
- CONRAD, P. [1995] : *To Be Continued : Four Stories and Their Survival*, Oxford, Oxford University Press.
- DALOS, G. [(1982) 1983] : 1985. *Un récit historique*, trad. de l'allemand par É. Noiraut, Paris, La Découverte / Maspéro, coll. «Voix».
- DANIELEWSKI, M. Z. [(2000) 2001] : *House of Leaves*, Londres, Doubleday.
- DUCHET, C. [1973] : «La Fille abandonnée» et «La Bête humaine». *Éléments de titrologie romanesque*, *Littérature*, n°12, 49-73.
- EISENZWEIG, U. [1986] : *Le Récit impossible. Sens et forme du roman policier*, Paris, Christian Bourgois.
- FOURNEL, P. [1990] : «Banlieue», dans Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 3, Paris, Seghers, 183-214.
- FRUTTERO, C. et F. LUCENTINI [(1989) 1991] : *L'Affaire D. ou Le Crime du faux vagabond*, trad. de l'italien par S. Darses, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. [1982] : *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique» ; ——— [1987] : *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- GRIVEL, C. [1973] : *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris-La Haye, Mouton, coll. «Approaches to Semiotics».
- JOUE, V. [1992] : *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. «Écriture».
- LANG, A. [1905] : *The Puzzle of Dickens's Last Plot*, Londres, Chapman & Hall.
- LECAYE, A. [1989] : *Einstein et Sherlock Holmes*, Paris, Payot.
- MILLER, J. H. [1978] : «The Problematic of Ending in Narrative», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 33, n°1, juin, 3-7.
- NABOKOV, V. [(1962) 1989] : *Pale Fire*, New York, Vintage.
- PEREC, G. [1975] : *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire».
- SAINT-GELAIS, R. [1999] : *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)» ; ——— [2001] : «La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité», dans A. Gefen et R. Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. «Fabula», 43-75.
- SINCLAIR, A. [2004] : *Vous êtes ici Vous n'êtes pas là*, s.l., Gallimard.
- SOMOZA, J. C. [(2000) 2002] : *La Caverne des idées*, trad. de l'espagnol par M. Millon, Arles, Actes Sud, coll. «Babel».
- WAJCMAN, G. [1986] : *L'Interdit*, Paris, Denoël.

MODALITÉS CONTEMPORAINES DU RÉCIT BIOGRAPHIQUE: *RIMBAUD LE FILS*, DE PIERRE MICHON¹

ROBERT DION ET FRANCES FORTIER

Nous sommes des crapules romanesques. Non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres. C'est un poème que nous écrivons, chacun à notre manière, sous nos calottes de soie, comme jadis on le faisait autour des beaux canevas de Troie ou de la Grèce. (Michon, 1991 : 74)

L'examen de la pratique biographique contemporaine – et tout spécialement de cette classe de textes que représente la *biographie imaginaire d'écrivain*² – confirme le constat formulé par Pierre Bourdieu dans « L'Illusion biographique » : « Il est significatif, écrivait celui-ci, que l'abandon de la structure du roman comme récit linéaire ait coïncidé avec la mise en question de la vision de la vie comme existence dotée de sens, au double sens de signification et de direction » (1986 : 69). À partir du moment, en effet, où la linéarité de la structure narrative et celle de la vie humaine étaient « découplées », où leur directionnalité même était mise en cause, il n'était pas étonnant de voir se défaire l'alliance traditionnelle, scellée depuis au moins le XVIII^e siècle, entre le roman et la biographie. Dans un effort conjoint de réalisme, les deux genres, s'épaulant mutuellement dans la course à la légitimité, s'étaient échangé nombre de procédés – si bien que les grands textes romanesques de l'époque, *Tom Jones*, *Pamela*, *Manon Lescaut*, par exemple, et les biographies, comme celle de Johnson par Boswell, se signalent par une pareille stratégie de mise au premier plan d'une figure principale dont l'existence est racontée par des témoins crédibles, qui respectent les faits et la disposition des faits et qui ont le souci du détail, du particulier et, plus généralement, de la vraisemblance. Mais, alors que le régime du roman réaliste s'effondrait entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, le réalisme biographique, lui, résistait, malgré les attaques d'un Marcel Schwob notamment. Il a fallu attendre les années 1980 pour que la biographie, atteinte par le soupçon qui avait miné le sujet romanesque, connaisse enfin son *aggiornamento*. Nous ne reviendrons pas sur l'histoire littéraire de ces années-là, que Dominique Viart a très bien faite (2001), sinon pour signaler l'émergence d'un ensemble de textes qui rejettent les conventions de la biographie par un traitement inédit du savoir documentaire, certes, mais surtout par une manière « nouvelle » de raconter la vie.

Plutôt que d'esquisser un répertoire des variétés singulières de récit biographique, il paraît plus opportun de se pencher sur un exemple occupant une position charnière dans la rupture esthétique qui survient au cours des dernières décennies du XX^e siècle. Au vu de sa fortune critique, étant donné également le fait qu'il s'agit d'un titre marquant de la prestigieuse collection « L'Un et l'autre » de Gallimard – qui constitue hors de tout doute un jalon majeur dans le renouvellement des formes de la biographie – et parce qu'il accumule les innovations stylistiques, énonciatives et narratives, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991)³ nous semble un choix particulièrement judicieux pour aborder la question du récit actuel – du récit biographique autant que romanesque, disons-le, puisqu'il n'est pas toujours si aisé de distinguer ce qui relève du premier et ce qui relève du second, tant aussi, dans la production contemporaine, le roman souvent se charge d'aller là où ne se risquent point les biographes.

C'est sur trois fronts principalement que *Rimbaud le fils* recatégorise le récit biographique : celui du style, en premier lieu, et de la phrase en particulier ; celui de l'énonciation, qui tend à édifier « un rempart de lettrés partout autour du “je” » (De Biasi, 2002 : 102) ; celui, enfin, de la narration proprement dite, qui prend appui sur ces singularités stylistiques et énonciatives. C'est sur ces trois fronts que nous entendons mener l'analyse.

I. DE LA PHRASE AU RÉCIT :

UNE QUESTION DE STYLE

Le premier élément qui frappe à la lecture de *Rimbaud le fils*, c'est le style, ou plutôt la relative opacité du style, son luxe, sa *présence*, qui contraste fort avec l'âpreté du milieu, de la situation familiale évoqués dans les premières pages du livre. La critique l'avait déjà remarqué à propos des *Vies minuscules* (1984) : parsemé de décrochages vers le « bas » (l'archaïsme, le patois, l'argot), le « grand style » de Michon est mis au service d'une description de l'austérité, de la médiocrité (suivant l'acception ancienne de *mediocritas*). L'écrivain trame ainsi,

littéralement, une « littérature de pauvre », c'est-à-dire une *belle* littérature, une littérature aux qualités esthétiques ostensibles, qui exhibe sa maîtrise des codes hérités de l'école républicaine, sa richesse difficilement acquise, encore qu'elle se souviennne, par certains côtés, de son dénuement originel. Non seulement Michon assigne-t-il un style somptueux à l'évocation d'une certaine indigence culturelle, mais, de manière paradoxale, il le bâtit, ce style, sur une indéniable pauvreté d'images. À juste titre, au sujet de *Rimbaud le fils*, Jean-Pierre Richard note que l'écriture « isole, puis répète, condense, déplace plusieurs motifs clés (peu nombreux) auxquels s'accroche chaque fois quelque aspect essentiel de la vie réécrite (de l'œuvre-vie) » (1993 : 131). Ces motifs sont parfois des scènes cardinales – celle de l'incorporation de la mère Cuif par Rimbaud, de son enfermement dans « le cagibi/le puits intérieur » du poète –, parfois des syntagmes (l'expression « appuyer sur la chanterelle », par exemple, qui se voit triturée tout au long du chapitre V). Le texte est caractérisé par sa capacité de rétention, et de translation, des images ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

On a donc beaucoup parlé de la phrase de Michon. Disjointe, « toujours dérapant, toujours se rattrapant à ses propres mots » (Jenny, cité par Viart, 2003 : 27), elle multiplie les torsions, se caractérisant par le « recours nombreux et varié à toutes les figures de la caractérisation non pertinente – zeugmes, attelages, alliances de mots » (Kaempfer, 2000 : 54)⁴. Sidonie Loubry avance l'hypothèse, sans toutefois l'exploiter vraiment, d'une possible homologie entre la structuration phrastique et la structure globale du récit (1999 : 167) ; l'idée paraît stimulante. Nous supposons en effet que, dans *Rimbaud le fils*, le récit est *dans le style*, ce qui revient à dire que la façon de raconter la vie tient pour une bonne part à l'organisation de la phrase et du discours. Jean-Paul Goux nous a précédés dans cette voie ; se plaçant dans une perspective résolument technique, il a entrepris de mettre au jour, au sein du récit biographique de Michon, « les mécanismes spécifiquement littéraires par lesquels la pulsion qui agit sur l'écrivain

transforme son énergie en une force motrice capable de mettre en mouvement le texte» (2002 : 169). Pour ce faire, il s'est essentiellement consacré au traitement de cette forme de description dramatisée que la tradition nomme «hypotypose». Consistant selon Fontanier à

[...] peindre les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante (cité par Goux, 2002 : 171),

l'hypotypose se déploie sur près du tiers du livre de Michon, dans des passages tels que :

[...] j'imagine que ce garçon très las est devant nous, planté sur ses grandes godasses nous regarde et laisse pendre ses grosses mains. Il est devant nous, de même taille ou peu s'en faut, sur deux pieds; il vient de loin [...]. (RF: 56)

La description se transforme peu à peu en scène imaginée; le tableau s'anime (on lit plus loin : «il regarde», «il relève ses yeux dans les nôtres», «il va parler», etc. – *ibid.*) jusqu'à se voir tout à coup défilé par l'événement («Rimbaud de nouveau a bondi dans sa danse, nous voilà seuls la plume à la main» – *ibid.*), laissant pour ainsi dire «en plan» le scripteur-descripteur. Nous n'insisterons pas ici, à l'instar de Goux, sur le caractère fantasmagorique ou hallucinatoire de ce type de passage; c'est bien davantage le brouillage des frontières entre description, narration et commentaire/interprétation qui nous retient dans ces scènes d'hypotypose.

Dans de telles scènes, donc, où la description glisse progressivement vers la narration, pointe d'après Goux une «volonté de roman» :

[...] il y a là débordement d'une expression strictement discursive et interprétative par une écriture romanesque, ce par quoi est bousculé l'énoncé purement dénotatif du discours critique. En ce sens, les scènes d'hypotypose dans Rimbaud le fils sont des instruments par lesquels peuvent être perturbés les deux types de discours canoniques sur un écrivain : le genre critique, perturbé par l'intrusion de séquences narratives à fonction interprétative, et le genre biographique, perturbé par l'intrusion dans ces séquences d'un énonciateur subjectif, assumant sa subjectivité et ses partis pris. (2002 : 173)

Les figurations, les images fixes (visuelles et rhétoriques) se métamorphosent en descriptions-récits, deviennent le cadre d'esquisses narratives où la simultanéité de la *vision* – au sens fort – est déroulée en succession d'actions, comme dans la scène de la séance de photographie chez Carjat :

Il [Carjat] regarde son modèle. Il voit que la cravate penche: il en voit la couleur, que nous ne connaissons pas. Le gilet est rouge ou noir, cela ne se verra pas, la photo est blanche et noire. Il se dit que tout à l'heure il faudra relever la cravate; et puis que non, ce jeune homme est un poète, il est bon que la cravate des poètes penche. Sur la patère de l'entrée les chapeaux luisent dans l'ombre. Rimbaud dit quelque chose, une obscénité sans doute car ils rient, tout s'éparpille, en habits noirs ils bougent dans un peu de soleil, ils sont debout. D'un seul mouvement les voilà tous dans l'atelier. (RF: 89-90)

Le présent de narration (qu'on pourrait dire : d'hypotypose), les verbes constatifs («regarder», «voir», «se dire», «être»), la focalisation interne sur les pensées du photographe, les énoncés purement descriptifs : tout cela compose d'abord un tableau – en quelque sorte préalable au célèbre portrait photographique à venir – qui ensuite se met en branle («tout s'éparpille»), thématissant du même coup le surgissement du mouvement, son actualisation⁵. Selon une tendance courante dans *Rimbaud le fils*, la description se fait alors *ekphrasis*, évocation des corps en mouvement. La photographie est mise en récit, comme c'est souvent le cas dans un ouvrage qui trouve origine et fondement dans l'album de la Pléiade consacré à Rimbaud⁶. Mais l'œuvre poétique aussi est arrachée à la fixité, «le Bateau ivre» en particulier : «Il [Rimbaud] attaque par le début, il descend les fleuves impassibles, puis il court, puis il danse; ses lèvres ne bougent pas; sa mère se lève» (RF: 90). Michon va jusqu'à imaginer que Rimbaud se récite ce poème durant la séance chez Carjat, si bien que le récit est «déclenché» à partir d'une strophe, d'un mot (RF: 92); le poème est, au sens propre, le déclencheur du récit. Il y aurait tout un parallèle à construire entre l'écriture de *Rimbaud le fils* et la photographie à titre de métaphore génératrice du

récit; il faudrait, de même, insister sur la faculté imaginante comme mise en images et sur la fonction, chez le biographe, de la vision et de l'apparition (en tant que révélation quasi photographique); mais ce n'est pas là notre sujet⁷.

L'hypotypose constitue en définitive un moyen privilégié d'effacer les frontières entre description – et Michon est féru de longues descriptions où la langue se porte en larges drapés –, narration – déployée à maintes reprises sur le mode intermédiaire que les stylisticiens nomment «description d'actions» – et interprétation – sous forme souvent de conjectures, narrativisées ou non («on sait que», «on débat si», etc.)⁸ –; bref, entre discours et récit, au sens établi autrefois par Benveniste. C'est dire que, dans les passages d'hypotypose – mais pas seulement là –, même la narration d'épisodes passés, en principe coupée du présent d'énonciation, se voit rattachée à une instance *hic et nunc* qui se manifeste sous de multiples aspects (voir *infra*, partie II). Or, ce brouillage n'est pas limité à des sections relativement isolables et détachables comme l'hypotypose: il survient souvent à l'intérieur de la phrase et, par conséquent, partout dans l'ouvrage, quoique de manière plus diffuse. Viart a bien relevé le caractère statique de la phrase de Michon, notant que le texte «fait l'épreuve de l'arrêt et du figement, de l'enlissement et de l'épuisement du narratif au profit d'une forme plus discursive» (1999: 125). Dans *Rimbaud le fils*, ce statisme est répercuté sur les trois plans de l'*image* (spécialement photographique), de la *phrase* (et par extension du récit) et de la *destinée* des protagonistes (ainsi, le destin de Rimbaud est écrit dans la vulgate et Michon ne peut raconter qu'une histoire déjà reçue et annotée mille fois; quant au destin des «seconds couteaux», il est fixé *a fortiori* – «Le poète Izambard tient pour l'éternité la chaire de rhétorique au collège de Charleville [...]; il a pour toujours vingt-deux ans» [RF: 25-26; nous soulignons]⁹; c'est *interminablement* que Banville reprend sa lettre à Rimbaud [RF: 51]; etc.). Pierre Bergounioux a décrit avec acuité les répercussions stylistiques de l'écriture biographique et

autobiographique, celle-ci se voulût-elle partiellement romanesque:

Il en va différemment lorsque les faits évoqués ont existé et que le désir d'y voir clair l'emporte sur celui de raconter. L'axe romanesque est horizontal. Une action y trouve sa solution et sa résolution dans une action ultérieure et celle-ci sa justification dans celle-là. La posture réflexive, elle, est verticale. Elle creuse, s'enfonce au lieu de rebondir et de glisser. Le besoin de comprendre l'a emporté sur celui de montrer.

(Cité dans Viart, 1999: 124)

La phrase aussi, chez Michon, creuse, fore, saisit l'image et lui fait rendre, au fil des reprises et des recontextualisations, tout ce qu'elle est susceptible de donner.

À la suite de Richard, nous avons déjà constaté le nombre relativement peu élevé d'images que file le texte: l'opposition père-clairon/mère-patenôtres, le cagibi-le puits intérieur, la dyade langue de bois-de décembre-latin/langue de juin-français-poésie, la Carabosse, la tringle de l'alexandrin, le Gilles de Watteau, la chanterelle et quelques rares autres comparaisons ou métaphores. Ces récurrences ne représentent que l'un des procédés par lesquels *Rimbaud le fils* s'assure d'une cohésion textuelle maximale. Au total, tout le texte est écrit *tenuto*, dans un style et une langue tenus. Dans la «vie brève»¹⁰ que constitue cet essai biographique, l'écriture, très compacte, très liée, semble s'opposer à une tendance contemporaine répandue, celle des récits de vie dont la rapidité provient de leur caractère fragmentaire et lacunaire. Michon s'assure en effet, par un recours systématique à l'anaphore et à la cataphore, à la reprise, au chiasme, à la translation¹¹, de faire tenir ensemble le disparate, l'oxymorique. C'est ce que laissait entendre Kaempfer, que nous citons plus haut, quand il remarquait la fréquence, dans *Rimbaud le fils*, des figures de caractérisation non pertinente – figures qui servent précisément à créer, et de toutes pièces, de la pertinence. «Faire tenir»: tel pourrait en somme être la devise stylistique de Michon, qui souligne que c'était autrefois le rôle du vers, de la tringle de l'alexandrin que de souder les éléments disparates du poème¹².

C'est, au premier chef, par les anaphoriques que «tient» le récit de Michon. Chaque phrase, et parfois chaque section de phrase, est solidement entée sur ce qui précède: le texte avance par reprises¹³, dont certaines appuient ce qui a été dit alors que d'autres rectifient le propos. Le récit est ainsi constitué d'hypothèses et d'assertions qui se recouvrent partiellement, se confirment ou s'autocorrigent. Mais même lorsqu'un énoncé a été rectifié, la précédente version demeure, de sorte qu'on a affaire à un empilement d'énoncés en partie contradictoires. L'art de Michon, qui s'efforce de maintenir tout ce qui a été dit, qui ne l'efface jamais complètement, peut ainsi être assimilé à un *art du repentir*, si l'on veut bien nous permettre cette métaphore picturale. La rétention – par laquelle la phrase, au moyen de processus anaphoriques et coréférentiels, se retourne sur elle-même – est donc au moins aussi importante que la protension – qui la projette vers de l'inédit, vers la prochaine image qui sera l'objet du travail de composition¹⁴.

Les chiasmes, qui jouent aussi bien sur les verbes «maudire» et «souffrir» (RF: 13) que sur les attributs du clairon et des patenôtres ou sur l'opposition de la colère et de la charité; les cataphores, par lesquelles les longues phrases michonniennes souvent se résolvent en une brusque détente; les zeugmes et les attelages, toutes ces figures constituent, d'une certaine façon, un emblème de l'«être Rimbaud». Car celui-ci se révèle précisément un foyer de tensions où s'affrontent les termes d'un oxymore fondateur: l'inconsistance paternelle et la pesanteur maternelle, le clairon du père capitaine annotateur de grammaires et les patenôtres de la mère âprement bigote, la colère de l'enfant boudeur et la charité du poète, la langue mate de décembre et celle de juin.

II. PARLER AVEC LE BIOGRAPHE: UNE ÉNONCIATION MULTIPLE

Le propos, qui couve sous mille détails, est explicite: *Rimbaud le fils*, avant que d'être une création biographique, est le récit d'une dévotion collective et participe de «la relance éternelle de la littérature» (RF:

102). Biographie de second degré, *métabiographie* en quelque sorte, elle s'exerce en marge de la vie et de l'œuvre, dans une posture de reprise, de lecture de la critique rimbaldivienne, sensible à l'élaboration de la grandeur du personnage comme à son inscription dans l'histoire littéraire. Car c'est bien du personnage de l'écrivain qu'il s'agit ici, de ce «troisième objet», pour dire comme Jean-Benoît Puech (2003: 45), qui permet de dépasser l'opposition rebattue entre l'homme et l'œuvre. La conscience d'être au cœur d'un maelström discursif, qui a depuis longtemps édifié une stèle à l'icône de la modernité, s'inscrit dans chaque repli du texte, sur le mode d'une reconduction lucide de la sacralisation. Loin de s'abstraire de la cohue rimbaldivienne, *Rimbaud le fils* s'en réclame, réécrit la légende à même la vulgate, parlant avec les autres, ces «dévots» qui ont instauré le culte.

Après avoir départagé les rimbaldiviens des rimbaldivologues¹⁵ et mis en perspective les «manières» biographiques des ouvrages consacrés au poète de Charleville, Martine Boyer-Weinmann, dans le chapitre intitulé «Paradigme Rimbaud: biographies d'un silence» de son ouvrage récent sur *La Relation biographique*, fait de l'entreprise de Michon une «anabiographie narrativisée» (2005: 194) dans l'esprit de conversation de la collection «L'Un et l'autre» dont il «pourrait [...] être le prototype»:

Ni roman biographique, ni biographie romancée, ni essai: un récit personnel, à la prosodie enveloppante, où se joue, à travers la genèse d'un poète dans un espace-temps déterminé (Rimbaud des Ardennes, la Mother et le Capitaine, professeurs et passeurs), la question de l'origine du poème et de sa destination: «Qu'est-ce qui fait écrire les hommes? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue?»
(2005: 194-195)

(La citation dans la citation est de Michon, RF: 110)

Un tel récit – dont Jean-Pierre Richard remarque qu'il donne à entendre non «pas vraiment Rimbaud, pas uniquement Michon, mais une sorte de voix double» (1996: 35) –, s'il est bien une «manière d'anamorphoser le sujet par une sorte d'anabase

biographique» (Boyer-Weinmann, 2005: 195), est d'abord et avant tout une fiction, qui remonte moins aux sources de l'écriture rimbalienne qu'à celles de la vulgate, substrat énonciatif jamais pour autant nommément sollicité, à l'exception, et nous y reviendrons, de l'album Rimbaud en Pléiade qui structure le déroulement narratif. Omniprésente, mais sur un mode oblique, la tradition critique innervée le propos à la faveur de scènes imaginées, et déclarées telles, qui montrent Rimbaud en compagnie de ceux qui l'ont côtoyé vivant: mère, professeur, pair ou amant. Sources primaires de la biographie classique, ces témoins endossent ici les rôles de premiers lecteurs stupéfiés par le génie, telle la mère, «comme étonnée, comme respectueuse, comme envieuse» (RF: 17), lorsque «l'enfant lisait à haute voix la dernière mouture de ses tartines virgiliennes» (*ibid.*) – dont on sait par ailleurs, car «on peut vérifier», qu'il ne s'agissait là que de «gammes de collégien» (RF: 14). De ces premiers lecteurs, le biographe, délaissant délibérément tous les autres¹⁶, n'en retiendra que trois, comme autant d'exemples de «conduites d'homme qui étaient permises devant lui, si l'on voulait persister à être homme» (RF: 102): Izambard, Banville et Verlaine. Du premier maître, Izambard, qui baissa les bras devant le Verbe rimbalien, à Verlaine, qui fit feu sur lui, tentant «d'opposer une bonne fois le plomb au Verbe» (*ibid.*), le récit scénarise les attitudes possibles et s'inscrit lui-même dans le sillage de la «manière de Banville, ou plutôt de cet homme nombreux que par commodité j'ai appelé Banville» (*ibid.*). L'image est structurante: en faisant de Banville, dont on sait par Verlaine qu'il ressemblait de façon frappante au modèle de la toile de Watteau (RF: 40), un analogon du Gilles à l'origine de tous les livres écrits sur Rimbaud – «ce livre unique en somme tant ils sont le même» (RF: 53) –, Michon déporte la biographie vers le biographique, centrant son propos davantage sur les biographies rimbaldiennes que sur une recherche «originale», reprenant un matériau saturé pour y découvrir non pas une ultime clé herméneutique, mais plutôt une liste d'interrogations laissées sans réponse. En finale, une série rythmée par

la répétition de la forme «est-ce que c'est» (RF: 109-110) permet de cerner l'enjeu de ces interrogations alors que la question de la relance sans fin de la littérature prend le pas sur le trajet biographique, conférant par là au biographe une posture spécifique.

Rêverie sur un discours sédimenté, produit d'énonciations croisées rapportées sur le mode du ouï-dire doxique – et non, si l'on peut dire, en «feuilleté» citationnel –, *Rimbaud le fils* met constamment de l'avant, on l'a souvent remarqué, une logique de l'hypothétique qui enchevêtre avec brio les modalités du savoir et du croire, du connaître et du supputer. Du «tout le monde connaît» au «je crois avoir dit», le répertoire des modalisations du dire biographique se décline en d'innombrables nuances. Les «on dit» et les «on sait», qui signalent le substrat documentaire au principe du récit, induisent un rapport particulier à l'archive, le *dire* renvoyant à une énonciation réelle mais contestable¹⁷ et le *savoir*, à une preuve matérielle incontestable¹⁸. Entre les deux, «on débat», «on dispute», «on croit savoir», «on veut croire mais on doute parfois»¹⁹. Avec la négative s'ouvre tout un espace de supputations où science et *nescience* s'entrecroisent: des expressions telles que «on ne sait pas au juste», «on n'en sait rien», «on ne le saura jamais» permettent de déployer un jeu de possibilités, de scénarios qui viennent combler les silences biographiques et tirer le texte vers le romanesque. De l'improbable au certifié, du plausible à l'avéré, le *on* inscrit les strates existentielles rimbaldiennes telles qu'elles ont été polies par plus d'un siècle d'adulation.

Le *je*, à l'inverse, infléchit ce discours biographique maintes fois ressassé du côté du *croire* et de l'*imaginer*. Montré à plusieurs reprises en train d'annoter la vulgate, ce *je* dubitatif, sceptique, jamais dupe – «moi je n'y vois rien», «je ne crois pas» –, reconduit le mythe en toute lucidité, jouant textuellement à la fois de la *voyance* prêtée à Rimbaud et de la *croissance* de ses chantes. Jamais aussi assuré que lorsqu'il imagine, ce *je* invente un Rimbaud lecteur de sa propre biographie:

[...] avec beaucoup d'étonnement il [Rimbaud] regarde dans notre main qui pend l'innombrable, la futile glose rimbalienne.

Mille fois il lit son nom, puis le mot génie, puis le vieux mot archange, puis les mots : absolument moderne, puis d'illisibles chiffres, et puis encore son nom. (RF: 56)

À l'occasion, la parole rapportée s'individualise : il ne s'agit pas tant alors d'une sollicitation directe des écrits ou des dires que d'une énonciation oblique, souvent sur le mode de l'énumération. Ainsi des figures de Baudelaire, de Gide, du docteur Mondor, de Mallarmé, d'Antonin Proust et de Verlaine, qui apparaissent au détour pour conforter non pas l'image de Rimbaud mais bien celle de Banville (RF: 40); ainsi également de ces expressions furtives, glissées en italique, qui montrent le *passant considérable* (RF: 54), la *chère grande âme* (RF: 62), le *morceau de satin chinois vermillon* (RF: 84), rappellent les *Romances sans paroles* et autres *Chansons néantes* (RF: 66), ridiculisent Banville en faisant dire à Mallarmé qu'il *n'était pas quelqu'un, mais le son même de la lyre* (RF: 40) ou en rapportant son ineffable *Je suis poète lyrique et vis de mon état* (*ibid.*), statufient Verlaine un *chapelet aux pinces* (RF: 76), etc. – bref, de ces expressions qui apparaissent comme autant de joyaux discursifs ayant traversé les âges, fondus dans une parole sans origine, constamment reprise. Toute la littérature est là, quoique de biais, à l'arrière-plan, à travers ses discours et ses personnages : Julien Sorel, Rastignac, Monsieur de Paris, Thomas Pollock Nageoire, Monsieur de Coûfontaine, les lauriers de Virgile comme le petit bonnet de Dante, Breton et Claudel, Messieurs de Sade et de Lautréamont, le grand Hugo. La littérature parle, et Michon avec elle, à travers elle, en allusions fugaces sur fond de rumeur bourdonnante.

«Les hommes de lettres sont futiles» (RF: 38, 47, 64), répète l'auteur de *Rimbaud le fils*, sacrifiant lui-même à ce travers dans sa promptitude à démoniser «la créature d'imprécation et de désastre» (RF: 27), à *néantiser* tous ces «seconds couteaux» (RF: 87, 90, 92) qui «ont pissé dans leur violon» (RF: 26, 32, 38), pour ensuite mieux sanctifier les poètes boudeurs. Appuyée, la posture énonciative est constamment relayée par des oppositions franches qui renvoient dos à dos patenôtres et clairs, idiome mat de décembre

et langue de juin, rancune infinie et miséricorde (RF: 49), chant céleste et blasphème (RF: 107) en une sorte de «tam-tam» (RF: 50) herméneutique à la gloire du «petit roi de l'Apocalypse» (RF: 107). Un parmi les autres, le *Rinbo* du négoce abyssin rejoint le Rimbaud poète, tous deux condamnés, au fil des redites de la vulgate, à une reprise infinie du *filioque*. Le discours de Michon n'entend pas échapper à une semblable reprise, qui reconduit tout le vocabulaire de la sacralisation, du catéchisme (RF: 49), du sacre (RF: 82) et de l'évangile (RF: 108) pour, au final, proposer une interprétation de la gloire rimbaldienne qui reposerait tout entière sur le refus de filiation :

Enfin, si je m'arrache à regret au mirage romantique de cette ceinture d'or, cet attribut de Sardanapale comme porté sous un gilet rouge de mameluk, je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité. Du Bateau ivre, de la Saison et d'Enfance, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine. Je regarde la comète. Ceinture d'or, Voie lactée, phares qui êtes aux cieux, images. (RF: 104)

Et pourtant. Si *Rimbaud le fils* s'emploie à montrer moins l'œuvre que son effet sur ses lecteurs, moins la vie que l'interprétation de cette vie, c'est qu'il se sait et s'affirme discours parmi d'autres discours, partie prenante de cette longue filiation assumée, revendiquée, de la dévotion rimbaldienne, qui, de mains dévotes en mains dévotes, transmet le précieux héritage. Le portrait biographique disparaît sous l'histoire de la canonisation, et Rimbaud, à jamais, demeure le personnage évanescent de sa propre vie. Qui est Rimbaud? Celui qui «dort comme un plomb» (RF: 110; nous soulignons) – on aura noté l'incongruité de l'alliage – dans son grenier de Roche, «tourné contre le mur» (*ibid.*) en une ultime bouderie ? Ce il qui «s'opéra vivant de la poésie comme on le répète si gentiment depuis Mallarmé» (RF: 104) et qui devient *vous* à la faveur d'une adresse directe²⁰? Ce *vous*, encore, qui «sonnez chez Théodore de Banville» (RF: 43), projection fantasmée d'un *vous* lecteur à la recherche de gloire et que le texte rassoira

bien vite par un retentissant: «c'est que vous n'êtes pas Arthur Rimbaud» (RF: 44)? Ou ce *vous*, «jeune homme de Douai ou de Confolens [...] devant la bibliothèque descendant de moto, ôtant votre walkman» (RF: 98)? La valse pronominale autorise toutes les postures, du *vous* personnage qui va et vient chez Izambard et en ressort avec le *nous* (RF: 32), à ce *vous* Rimbaud qui, en toute distance extatique,

[...] n'en revenez pas que dans un triste trou des Ardennes, à Terrier des loups, au plus près d'une vieille femme noire et insensée, le sens se soit servi de votre main de brute, de votre cœur de fille, pour une fois encore apparaître dans sa défroque de mots. (RF: 106)

Michon, lecteur sceptique et imaginatif, lecteur-écrivain, invente ainsi un magistral jeu de rôles à la mesure de «notre dévotion» (RF: 15).

III. RACONTER, ENFIN

L'enchevêtrement érudit de l'écriture et du discours, véritable stylème énonciatif michonnien²¹, instaure un rapport distancié à la narration biographique qui passe entre autres, on l'a noté, par l'inscription commentée des images, des voix, des schèmes et des *topoi* de la vulgate. En outre, ce récit stylisé, fondé sur un discours préexistant, raconte une histoire maintes fois reprise en se réclamant de l'imaginaire d'un *je* moderne qui met volontiers à nu ses mécanismes de déclenchement, rapatriant le connu dans une énonciation qui l'interroge, le problématise et, ce faisant, l'actualise. Voyons comment. Structuré en sept chapitres dont les titres sont autant de segments discursifs – par exemple, «On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif», «Et parmi toutes ces figures de distributions de prix» –, le texte distingue des moments précis de la vie de Rimbaud qui, chaque fois, donnent lieu à une transposition figurale, qu'il s'agisse de la «pile d'ancêtres bien disponible sur son petit pupitre» (RF: 21), d'Izambard resté sur le seuil d'une «salle de rhétorique» déjà noire (RF: 32), de Banville qui «fait mine de voir les ailes» du jeune poète venu lui rendre visite (RF: 44), du «ridicule petit drame domestique magnifié en grand-messe» (RF: 49), du

plomb dans l'aile de «l'archange terrifié» (RF: 68), de Carjat qui «n'avait pas saisi à temps la chanterelle» (RF: 87), du petit Jérémie qui «dans son grenier menait grand raffut» (RF: 107) ou du patron du bon Sotiro qui «disparaît du côté des jardins de palmes» (RF: 103). De tels condensés métaphoriques renvoient à des épisodes clés, connus de tous, et apparaissent comme le premier indice d'une narration qui se déplace ostensiblement, selon une progression scalaire et en aller-retour, du réel à l'imaginé: en se désignant comme une appropriation «imaginante» de tableaux rimbaldiens mille fois repris, la métaphore fraye la voie à un déploiement imaginaire de plus en plus complexe. Ce glissement progressif vers une «réalité imaginaire» – une fiction du réel? – s'opère à la faveur de scènes littéralement inventées, souvent présentées sur le mode hypothétique: la lecture des poèmes dans la salle à manger de Charleville, la réplique de cette récitation avec Verlaine, «l'un debout, l'autre assis, comme à Saint-Cyr les filles pour le Roi» (RF: 18, 66), ou encore Rimbaud accroupi contre une meule dans la cour de Roche disant «des phrases écrites dans la journée, avec une émotion très grande» (RF: 108). Ailleurs, l'imagination déploiera personnages réels et personnes énonciatives en une affabulation déclarée, comme en cette longue parenthèse qui décrit la rencontre de Banville et de Rimbaud au 10, rue de Buci, alors que *vous* devenez Rimbaud (RF: 43-44). De l'interprétation à la fiction, un *je* lit, regarde, invente une vie de Rimbaud «en trois petits actes: l'immédiate réputation de très grand poète, la conscience aiguë de la vanité d'une réputation, et le saccage de celle-ci» (RF: 81)²². Ce sommaire n'est pas sans en évoquer d'autres, tout aussi rapides:

Verlaine en chapeau derby sur le quai de la gare de l'Est entre dans cette histoire, on le sait; et sa propre histoire ici sans l'ombre d'une hésitation entre de plain-pied dans la prison de Mons, le tonneau d'absinthe et le cabotinage tragique, le grabat et la Légende dorée; avec au chevet de ce grabat des nonnes d'almanach et des putains, le petit Létinois qui était une grande jeune fille; mais tous, et si misérables qu'ils fussent, on les voit penchés sur Verlaine qui a l'air plus bas qu'eux, comme à terre: car il fut descendu lui aussi et resta couché, à la façon d'Izambard. (RF: 63)

D'autres, encore, « entrent » dans l'histoire de Rimbaud comme sur une scène, à la faveur d'une vie saisie en quelques bons mots²³ ou d'un appariement inattendu – Breton et Claudel, par exemple, montrés en préfaciers de Rimbaud, une calotte de soie sur la tête et citant des « saintes d'almanach » (RF: 53). Grâce à un formidable art de la formule et du chassé-croisé, *Rimbaud le fils* entrelace les destins, distingue les maîtres incontestés de la théorie des « jeunes poseurs caves qui se croyaient poètes et qui l'étaient » (RF: 25), réécrit l'histoire de la littérature en termes de désir de filiation et de soif de notoriété, faisant circuler du plus vieux au plus jeune « la petite bouture du génie, c'est-à-dire la permission de manger au râtelier poétique ou de cracher dedans, le blanc-seing pour les coupes, Guernesey ou Harar, au choix » (RF: 43). La narration biographique, ici, affiche ses raccords, procède par raccourcis analogiques, hybridation de scénarios synthétiques ou portraits de poètes « tombés dans le gouffre » (RF: 100).

Le traitement du temps est de la même eau. À la linéarité d'une vie pourtant présentée en ordre chronologique – de l'enfant boudeur au poète endormi dans le grenier de Roche après le grand émoi de la Saison –, le texte surimpose une narration simultanée, qui chemine entre l'après et le début de l'écriture rimbaldienne et nous constitue en lecteurs fascinés d'un Rimbaud hors de proportion, en témoins de ses angoisses comme de son génie. Michon nous associe de près à ce parcours :

[...] notre poème a pris tant de place qu'il nous arrive, ouvrant le petit livre où reposent les écrits d'Arthur Rimbaud, de nous étonner qu'ils existent. Nous les avions oubliés. De nouveau nous les parcourons, hâtifs, aveugles, craintifs comme la petite fourmi qui sans souci des lignes passe en biais sur notre page, quand nous l'avons mise par terre près de nous, dans le jardin.
Dans le jardin nous parcourons ces poèmes de 1872. Nous les rêvons. (RF: 74)

Au présent de la lecture et de l'écriture, *Rimbaud le fils* table sur l'illusion rétrospective, rattachant tous les fils d'une rationalité existentielle et diégétique qui

viendrait conforter le génie rimbaldien – de la mère imprécatrice au père absent, de la naissance de la vocation à son abandon – en une adhésion résignée, et paradoxale, à cette vie déjà construite ailleurs et épinglée à jamais, adhésion qui met en lumière l'étroite marge de manœuvre de l'imaginaire dans la recreation biographique.

De cette marge limitée, Michon use pourtant de la façon la plus libre qui soit. Nous en voulons pour preuve son utilisation assez désinvolte de l'archive. Pour s'attaquer à la figure de Rimbaud, le biographe s'en remet en effet à une documentation très mince, plus importante sans doute que celle à laquelle il avoue avoir eu recours, mais néanmoins négligeable en comparaison de la masse de documents sollicitée par un Borer (1984) ou un Steinmetz (1999)²⁴. En fait, on l'a signalé déjà, la principale source avouée de *Rimbaud le fils* est l'album de la Pléiade. Ce choix n'est pas sans conséquence sur la forme du récit biographique, qui s'attache à établir (notamment par les moyens que nous avons désignés dans la partie I), entre les unités discrètes que représentent les photographies, une manière de *continuum*. On observe ainsi une tension entre le discontinu de l'image photographique et le continu de la narration. Car si le fait de feuilleter l'album est susceptible de mettre les images en mouvement, de créer une illusion de succession fluide entre elles, voire de fondu enchaîné, il importe, si l'on veut arriver à un tel résultat, de combler les trous, de restituer les photos irrémédiablement manquantes. C'est, nous semble-t-il, le sens de la postulation de l'existence des portraits photographiques du Capitaine Rimbaud et, accessoirement, de Madame Rimbaud (RF: 18-19): quelque chose comme une causalité diégétique (et poétique) force à les inventer. Cela dit, il n'y a pas que le document inventé qui nourrisse l'imaginaire michonnier: les photographies « avérées » de l'album Rimbaud jouent le rôle de preuves du réel autant que de déclencheurs de rêverie (on l'a vu à propos de l'épisode de la visite chez Carjat); ainsi l'archive se met-elle au service du factuel et du fictif, ce qui tend bien sûr à obscurcir son statut.

IMPRESSIONS BIOGRAPHIQUES

Dire d'un texte qu'il recatégorise le récit biographique, c'est forcément le jauger à partir d'une représentation plus ou moins précise de ce qu'est une biographie « traditionnelle », ou « classique », ou « populaire ». Nous n'avons pas voulu, dans ces pages, prendre les choses par ce bout-là, mais bien montrer comment *Rimbaud le fils*, de façon en quelque sorte immanente, subvertit certains codes génériques, voire certains des codes qu'il met lui-même en place. Ainsi, d'entrée de jeu, le style opaque, très travaillé, paraît entrer en contradiction avec la nature du propos ; sa richesse, au surplus, s'édifie sur une pauvreté d'images remarquable, quoique rendue quasi invisible par le raffinement de leur traitement. L'omniprésence de l'hypotypose, par ailleurs, tend à effacer les frontières entre description, narration et interprétation, perturbant à la fois, comme l'a très bien noté Goux, le discours critique sur l'écrivain, qui se voit largement narrativisé, et le genre biographique, grevé par la subjectivité de l'énonciation et ses continuels attermolements.

Cette mise au premier plan de l'énonciation vient principalement travailler le genre biographique : *Rimbaud le fils* est ainsi au moins autant une *métabiographie* qu'un essai biographique. Non content de s'interroger sur sa propre capacité à énoncer quelque vérité sur son modèle, le texte ne cesse de la mesurer à toute une série d'énonciations parallèles, la vulgate rimbalienne, que simultanément il interroge et reconduit. Les récits canoniques passent ainsi constamment dans le discours de l'énonciateur, qui les produit sur la scène du texte, les tourne et les retourne, les pèse et les soupèse, pour construire une énonciation complexe, quasi collective. Loin d'imposer son propre discours comme celui qui, venant après tous les autres, les dépasserait en savoir et en lucidité, le biographe se construit une personnalité énonciative diffuse, ambiguë, qui,

oscillant entre le *je*, le *nous* et le *on*, a pour conséquence immédiate de fragiliser ses assertions par une multiplication des points de vue, des hypothèses et des conjectures. Dans l'opération, la vie de Rimbaud perd de son poids de réalité pour se parer du prestige de la légende ou encore s'entourer d'une gangue d'interprétations multiples et contradictoires. La biographie, ici, dévie de sa trajectoire : il y est, au total, davantage question de l'impression – au sens propre comme au sens photographique – qu'a laissée Rimbaud sur des générations d'adulateurs et de lecteurs (ce ne sont pas toujours les mêmes...) que des circonstances avérées de son existence. Cet ébranlement de l'événementiel, étonnant dans une biographie aussi brève (qui n'est, en ce sens, aucunement *économique*), fait le lit d'une fictionnalisation significative du propos biographique : des scènes imaginaires voisinent avec des conjectures étonnantes, et l'archive, pourtant rarissime – Michon se contente de répéter ce que tout le monde sait –, sert de fondement à l'invention, quand elle n'est pas elle-même inventée.

On arrive enfin au paradoxe que représente, à n'en pas douter, l'ouvrage de Michon : libre dans son traitement du matériau biographique et contraint dans sa forme, court encore que foisonnant, très personnel et pourtant polyphonique, ironique (à l'endroit des reliques comme du culte rimbaldiens) et néanmoins fervent, introspectif et rétrospectif, il n'a cure des habitudes du genre biographique ou de celles de la critique d'écrivain. Sans le dire explicitement, *Rimbaud le fils* affirme son droit à être l'un et l'autre, fiction et diction, réalité et image, invention et interprétation. Dans son sillage naîtront d'autres manières biographiques, tout aussi perméables au soupçon, tout aussi à l'affût d'innovations formelles et qui chercheront, dans ce renouvellement du dire biographique, à faire parler autrement la littérature.

NOTES

1. Cet article procède d'une recherche, soutenue par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, qui a pour thème « Biographie fictive d'écrivain et effets de transposition ». Nous remercions nos étudiants, de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université du Québec à Rimouski, pour leur collaboration à la prérecherche.
2. Par cette expression, nous désignons les textes à incidence biographique écrits par des écrivains au sujet d'autres écrivains ; entre l'essai et le roman, l'énoncé des faits bruts et la fiction, ces textes exploitent toutes les possibilités herméneutiques et poétiques que leur offre la littérature. Nous ne donnons pas ici la liste de nos travaux sur le sujet : le lecteur intéressé les retracera sans peine.
3. Les références à cet ouvrage seront désormais appelées par le sigle RF et le numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte. Notons que nous nous référerons à l'édition de 1991.
4. Aussi bien L. Jenny, dans l'un des passages cités par Viart, que S. Loubry (1999) insistent sur la rigueur toute latine de la syntaxe de Michon : façon de rappeler la prestigieuse filiation dont se réclame le biographe, de même que le rôle de l'institution scolaire dans la genèse de l'œuvre.
5. Le tableau vivant est en effet gros de perturbations virtuelles.
6. Y. Leclerc parle de l'ordre relativement linéaire de *Rimbaud le fils* comme d'une « suite chiffrée des pages de l'album "Pléiade" » (1993 : 61).
7. Voir à ce propos Viart (2003) ainsi que les chapitres du mémoire de Lepage (2005) portant sur Michon.
8. Au début du chapitre V, par exemple, on voit l'événementiel passer dans la conjecture (on dit que Rimbaud fit de longues fugues, etc.) : les faits narrés le sont ainsi davantage dans le discours que dans le récit.
9. Ces « pour l'éternité » et « pour toujours » s'opposent aux « pour l'instant » du chapitre I, où était signalé le fait que « pour l'instant » nous ne connaissons pas le visage du père de Rimbaud parce que « pour l'instant » nous n'avons pas de photographie (RF : 19).
10. La vie déjà brève, fulgurante, de Rimbaud n'est pas même retracée jusqu'à la fin par Michon (alors que l'album Rimbaud contient des photographies de la période abyssine). L. Jenny note à ce propos : « Michon a lâché Rimbaud avant la fin de son texte, pourtant bref. Il l'a laissé tomber en quenouille dans son dernier chapitre (comme d'ailleurs Rimbaud lui-même s'est abandonné en renonçant à trouver le destinataire digne de son cadeau) » (1992 : 129).
11. Du nom à l'adjectif, par exemple : « le roi [...] le roi [...] royale » (RF : 18).
12. « [E]t si la tringle le long d'elle ne fait pas tenir aussi, en plus de la jolie fille et de l'auberge verte, en plus de la *Wanderlust* sous des froufrous d'étoiles, si la tringle ne fait pas tenir aussi l'obscur, le ridicule *œillet violet*, la tringle est un mauvais alliage qui plie, comme dans les mains de Banville » (RF : 65).
13. Par exemple : « pour en revenir au génie de Rimbaud [...] pour en revenir à lui » (RF : 36).
14. Ici l'on peut renvoyer à ce que Goux dit du mouvement de la phrase et du texte, de leur *energeia* (2002 : 170).
15. La fracture culturelle entre « rimbaldiens et rimbaldologues », dit Boyer-Weinmann, a été « plaisamment analysée par Alain Borer » dans sa préface du Colloque de Cerisy, *Rimbaud multiple*. Au-delà de cette

- boutade, le paradigme dégagé par Boyer-Weinmann se fonde sur le *biographique* rimbaldien, objet de débat tant chez les hermèneutes que chez les critiques-biographes. Au sens de Boyer-Weinmann, le biographique renvoie à un troisième niveau de sens désignant « le moment réflexif du métadiscours qui subsumerait les deux précédents [artefact littéraire et outil heuristique], tout en les plaçant au cœur de son intérêt : par le *biographique*, on se réfère plus spécifiquement à ce troisième niveau, à la fois discours sur la biographie, questionnement sur ses procédures, ses codes, ses mises en scène » (2005 : 22).
16. La longue énumération qui ouvre le chapitre VII et collige les noms de tous les témoins qui « eurent sous les yeux cette mythologie, quand elle était ce grand jeune homme qui devenait vieux et mourait » (RF : 98), se clôt sur ces mots : « [...] tous ces hommes méritent ici un chapitre. // Je n'écrirai pas ces chapitres. // Je délaisserai ces hommes » (RF : 98).
 17. À une exception près, ironique à souhait, qui ouvre le texte : « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauveuse, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud » (RF : 13).
 18. Renforcée à l'occasion par « on est sûr ».
 19. Autres formules du même genre : « il paraît donc », « cela se peut ».
 20. Par exemple, cette interpellation, entre parenthèses : « (je souhaite de tout mon cœur, Arthur Rimbaud, que vous ayez réellement, brutalement, porté à même la peau cette magique ceinture d'or que certains vous prêtent, et que dans les déserts elle vous ait donné tous les droits) » (RF : 104).
 21. Emprunté au vocabulaire sémiostylistique de G. Molinié, le stylème est une fonction, c'est-à-dire un rapport entre deux éléments – en l'occurrence entre une constante et une variable –, qui peut nommer la relation entre un texte particulier et le genre auquel il appartient. De fait, la caractérisation d'une pratique générique passe par un inventaire de ses régularités sédimentées, susceptibles d'être convoquées, ou non, au gré des réalisations individuelles. Un stylème énonciatif représenterait ainsi le rapport déterminé entre les actualisations différenciées des dispositifs énonciatifs et les configurations décelables dans l'ensemble des récits biographiques. Les implications théoriques de ce concept sont examinées dans Fortier (1995).
 22. Ici, on ne peut pas ne pas entendre, comme en écho, une allusion au *Baudelaire* de Sartre (1947).
 23. Ainsi, à propos de Banville et de Baudelaire : « on sait qu'il coucha durablement avec la grosse Marie Daubrun, que Baudelaire convoitait tant ; que là-dessus ils se fâchèrent et que bien plus tard Banville, bon prince, homme de bien, envoya au ministre une supplique pour que la pauvre épave de Bruxelles touchât une pension, eût son habit décentement brodé, sa nourriture de vieux porté à sa bouche imbécile par une main presque amie, vit peut-être une jupe, psalmodiât son *crénom* sans souci du lendemain. Et cela vaut lettre de noblesse » (RF : 39).
 24. Un ouvrage ultérieur de Michon, *Corps du roi* (2002), pousse encore plus loin ce relatif déni de l'archive en générant des portraits biographiques de Beckett et de Faulkner à partir de leurs seules photographies, ce qui ne va pas sans rappeler Hermann von Kayserling qui avait écrit de copieuses *Méditations sud-américaines* après un séjour de seulement quelques jours sur ce continent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BORER, A. [1984] : *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- BOURDIEU, P. [1986] : « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63 (juin), 69-72.
- BOYER-WEINMANN, M. [2005] : « Paradigme Rimbaud : biographies d'un silence », *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 138-207.
- DE BIASI, P.-M. [2002] : « Pierre Michon : écrire avant l'autodafé » [entretien], *Magazine littéraire*, vol. 415 (décembre), 96-103.
- FORTIER, F. [1995] : « Le Stylème énonciatif », *Protée*, vol. 23, n^o 2 (printemps), 77-82.
- GOUX, J.-P. [2002] : « La Scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* », dans A. Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 169-174.
- JENNY, L. [1992] : « Hanté par la forme », *Critique*, n^{os} 536-537 (janvier-février), 127-129.
- KAEMPFER, J. [2000] : « Pierre Michon, le Témoin (précédé d'un prologue) », *Archipel* (Lausanne), n^o 19 (décembre), 41-64.
- LECLERC, Y. [1993] : « La Grande Patère », dans P. Bergounioux et alii (dir.), *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse et Orléans, Verdier et Théodore Balmoral, 61-65.
- LEPAGE, M. [2005] : *La Restauration biographique par le portrait photographique : Pierre Michon, Jérôme Prieur et Michel Schneider*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LOUBRY, S. [1999] : « Pierre Michon – le défaut et la grâce », dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 159-171.
- MICHON, P. [1984] : *Vies minuscules*, Paris, Gallimard ;
 — [1991] : *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
 — [2002] : *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- PUECH, J.-B. [2003] : « La Création biographique », *Modernités*, n^o 18 (*L'Auteur entre biographie et mythographie*), Presses universitaires de Bordeaux, 45-74.
- RICHARD, J.-P. [1993] : « Pour lire *Rimbaud le fils* », dans P. Bergounioux et alii (dir.), *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse et Orléans, Verdier et Théodore Balmoral, 117-140 ;
 — [1996] : « Pour un Rimbaud », *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 11-35.
- SARTRE, J.-P. [(1947) 1975] : *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais ».
- STEINMETZ, J.-L. [1999] : *Arthur Rimbaud, une question de présence*, 2^e éd., Paris, Taillandier, coll. « Figures de proue ».
- VIART, D. [1999] : « Filiations littéraires », dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 115-139 ;
 — [2001] : « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n^o 263 (juillet-septembre), 7-33 ;
 — [2003] : « Pierre Michon : un art de la figure », dans I. Farron et K. Kúrtoš (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, coll. « Variations », 15-33.

LOUIS-PIERRE BOUGIE



Suite Finlandaise, 2004, 65 x 50 cm.



Travail de serre, 2005, 65 x 50 cm.

LE CORPS EST LA DEMEURE DU TEMPS

Ce que nous appelons le « corps » nous dit quelque chose du corps, mais cela met en scène bien d'autres choses, comme la manière dont l'esprit se représente à lui-même. Le corps, lorsqu'il paraît inachevé, larvaire, handicapé, est sans doute l'expression d'un état de l'esprit, sinon d'une condition de l'être : son ouverture sur le monde ou, au contraire, son repli sur lui-même. Ainsi, notre corps serait tantôt un puits d'émotion, dans lequel nous pouvons puiser des hurlements, tantôt une surface sur laquelle nous pouvons jouer avec des sentiments empruntés : le corps prend chaque fois la forme de ses affects. Chez Louis-Pierre Bougie, il y a un mouvement tournant du corps qui entraîne une torsion de l'espace : nous avons la révélation de la relation du corps à l'espace, le corps se saisit de l'espace dans lequel il se produit et fore dans celui-ci une indistinction du dedans et du dehors, du possible et de l'actuel. Nous avons appelé de telles figures des *toponiries*, car elles refusent de disjoindre l'expérience de l'espace et la manière dont les images surgissent, se dissipent, clignotent, flottent, se recomposent et se dissipent encore – sur le modèle de la coïncidence des contraires et de l'écartèlement de l'identique dans le rêve. Dessiner, c'est alors une façon de nous demander par quelle extrémité de nous-mêmes, perdus dans quelque coma matériel, nous sommes aussi une image dans un rêve lointain.

La production récente de Louis-Pierre Bougie travaille aussi la matière du temps dans les corps. En premier lieu, le temps nous semble un déroulement continu et nous lui prêtons une pureté géométrique. Mais, bientôt, le temps se révèle un fuseau d'univers dans lequel le début et la fin se touchent, dans lequel les répétitions – et aussi les premières occurrences – laissent des tracés. Où tous les événements sont déjà dans les plis, où la mémoire attend ses contours. Le temps n'est alors pas lisse et sans bord – comme on le dit de l'espace –, il est un espace qui se souvient, c'est un temps où chaque geste, à peine échappé d'un tourbillon laiteux, entre dans une ombre de cendres. C'est un temps strié, rugueux, fissuré – il est partout, dans la structure de nos pensées, dans la tension interne de notre vie et, aussi, dans la lecture que vous faites de ce texte.

Notre conception de la réalité s'est déplacée : elle sera faite non plus de particules matérielles, mais plutôt de perceptions partagées selon nos liens de communication et les probabilités sur lesquelles on s'accorde. Dans ce nouveau paradigme, la réalité tire sa consistance non pas d'une matière inerte, mais de la durée de ceux qui vivent dans cette réalité et de leurs projections organiques et

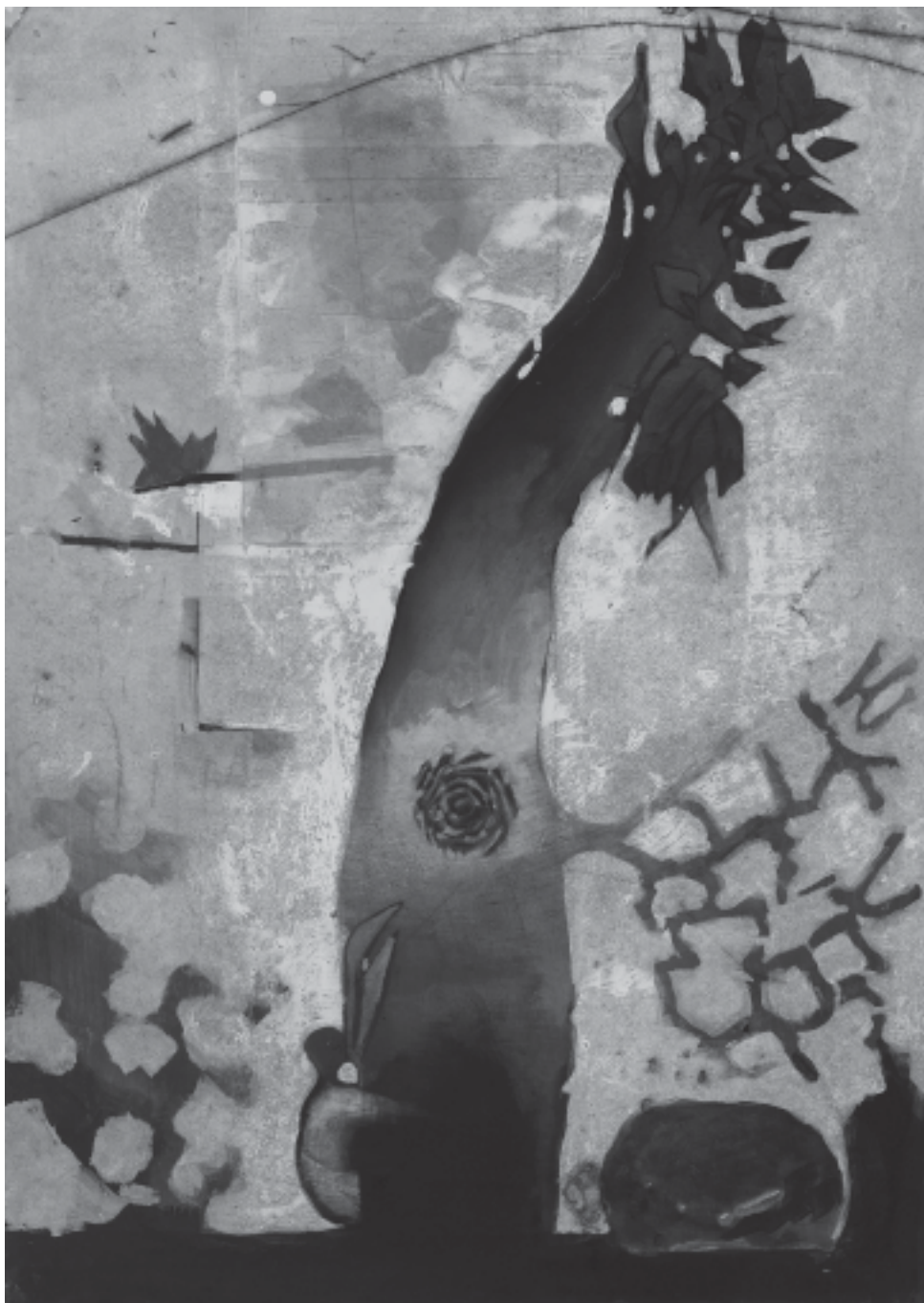
symboliques. En fait, les formes, les sons, les couleurs – ce qui résiste et ce qui jaillit dans le monde dit « extérieur » – demeurent vides tant que le temps ne s’est pas inséré dans les objets. Lorsque le temps se laisse absorber dans les matières et concentrer dans les êtres, ces derniers comme les formes, les objets et les matières acquièrent une densité. Inversement, lorsque le temps s’échappe des corps, ils perdent toute consistance. Le ralentissement est grisaille, la couleur requiert une précipitation, il suffit de quelques feuilles vertes pour tinter le clair rappel d’une instantanéité. Il en va ainsi de l’âge glaciaire du sens, de la veille immobile des gardiens de la vie et du scintillement infinitésimal des minutes et des secondes accompagnant, jusqu’au dernier seuil, les grands véhicules qui descendent dans les profondeurs de l’Oubli.

Les dessins et peintures de Louis-Pierre Bougie s’attardent à observer la lente dissipation du temps hors des objets et des corps, ils présentent un miroir au souffle du temps. Ces œuvres tentent de décrire ce qui n’a pas eu lieu, une chose à laquelle la description même donne lieu – mais pas complètement, car la seule description des choses a pour effet de compresser le temps pour les générations futures. Un signe peut contenir plusieurs époques, un geste peut capturer une éternité. Alors le dessin est déjà une façon d’intervenir directement sur nos réalités, qui seront toujours tumulte de descriptions éphémères et, aussi, étau de souffrance.

Ici, en effet, le corps est la demeure du temps.

Michaël La Chance

Les photographies des œuvres de Louis-Pierre Bougie sont de Daniel Roussel.



Le Baiser du temps, 2005, 65 x 50 cm.



Le Perce-sommeil, 2005, 65 x 50 cm.



Germination, 2005, 65 x 50 cm.



Possession, 2005, 65 x 50 cm.



Suite Finlandaise, 2004, 65 x 50 cm.



Suite Finlandaise I, 2004, 65 x 50 cm.

TRAUMA, TÉMOIGNAGE ET RÉCIT: LA DÉROUTE DU SENS

ANNE MARTINE PARENT

Définie par Ricœur comme « synthèse de l'hétérogène », la forme narrative telle qu'elle est conventionnellement pensée en est une de remise et de retour à l'ordre : elle organise le diffus d'une action, d'une expérience, d'une confrontation entre l'être humain et le monde, elle y trace des lignes de force et de cohérence, elle y impose un ordre signifiant. Si elle est la mise en scène d'une lutte entre la discordance et la concordance, elle est également la consécration habituelle de la concordance qui finit par l'emporter. Ce succès est aussi celui de l'intelligibilité : le récit *donne sens*, il confère aux divers épisodes, protagonistes et gestes éparés dans l'espace et dans le temps une position dans un tout signifiant, comme Propp l'avait déjà signalé. Le récit est ainsi la forme par laquelle l'humain se saisit de l'hétérogénéité de son expérience et lui attribue sens et cohérence¹. Et c'est bien là le défi, l'enjeu et le but de toute pratique autobiographique traditionnelle : trouver des lignes de sens unificatrices dans l'hétérogénéité d'un vécu.

Reste que toutes les expériences ne sont pas équivalentes et ne se laissent pas également appréhender par le récit. Plus encore, la question de la possibilité narrative se pose avec une acuité et une urgence toutes particulières dans le cas de l'expérience traumatique. Là, le récit est tout à la fois une nécessité pour celui qui a vécu cette expérience, car seul le récit peut permettre l'intégration du trauma par le sujet, et une forme apparemment en contradiction avec l'ordre même du trauma, qui est précisément ce qui ne se laisse pas appréhender.

C'est cette rencontre du récit et du trauma que je veux explorer ici, cette double contrainte qui impose un récit dont la possibilité n'est pas acquise. Il s'agit donc de déplacer le récit, de le sortir de ses terres habituelles, de l'exiler dans l'espace douloureux et instable du trauma pour qu'apparaissent tout ensemble l'importance et les limites de ses fonctions de signification. Il va s'agir d'évaluer le récit à l'aune de l'expérience du sujet, de le penser au sein d'une théorie du trauma, d'éclairer, par son insertion dans un univers conceptuel et pratique autre, certaines de ses nécessités parfois dissimulées. On constatera ainsi que le trauma met en échec le triomphe du sens et de la cohérence que consacre habituellement le récit.

En guise de point de départ, je présenterai une synthèse sur les théories du trauma qui permettra de relever les enjeux de sens qui s'y trament. J'envisagerai ensuite la rencontre du récit et du trauma au sein de ce genre dont on dit qu'il est l'une des inventions du XX^e siècle: le témoignage – et plus précisément le témoignage de l'expérience concentrationnaire. Il s'agira de voir comment le récit de cette expérience apparaît comme à la fois nécessaire et impossible. Cela permettra de conclure sur la manière dont le témoignage infléchit la pratique narrative, comment la forme qu'il donne au récit est l'histoire de ce double lien, de nécessité et d'impossibilité, au travers duquel le récit est pensé dans le cadre du témoignage d'un trauma².

LE TRAUMA: HISTOIRE MOUVEMENTÉE D'UNE NOTION CONTROVERSÉE

Le terme grec «trauma» signifie étymologiquement «blessure». Il a longtemps été réservé pour désigner des blessures physiques; c'est notamment avec Freud qu'il prendra le sens de blessure psychique, mais il est encore utilisé en médecine dans un sens ou dans l'autre, de pair avec «traumatisme». Si, en médecine, les deux termes sont employés comme des synonymes, il n'en va pas de même en psychanalyse, du moins en langue française. Ainsi, Jacqueline Rousseau-Dujardin, dans l'article «Trauma» de *L'Apport freudien*, établit la distinction suivante (que j'adopte dans le présent article):

On pourrait donc admettre une distinction: traumatisme s'applique à l'événement extérieur qui frappe le sujet, trauma à l'effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique. (1998: 606)³

Freud s'intéresse d'abord au trauma dans le cadre de ses recherches sur l'hystérie où il postule l'existence d'une expérience sexuelle précoce traumatique dans l'étiologie hystérique. Sa réflexion le conduit à abandonner cette hypothèse⁴, mais la question du trauma se pose à nouveau à lui à la suite de la Première Guerre mondiale. C'est ainsi que, dans «Au-delà du principe de plaisir» (1920), Freud étudie le cas

des névroses traumatiques. À cette époque, il n'est pas le seul à s'intéresser au phénomène. Pendant la Première Guerre mondiale, le monde médical tente de comprendre et de guérir le nombre important de soldats qui souffrent de ce qu'on appelle alors «shell shock» (littéralement: «choc dû à l'éclatement d'un obus») ou «choc des tranchées». On désigne ainsi la névrose de combat, parce qu'on croit que le choc psychique est provoqué par une cause physique. Cependant, il devient rapidement clair que l'origine du choc est psychologique, puisque des soldats n'ayant pas subi de traumatisme physique souffrent également du choc des tranchées.

Graduellement, les psychiatres de l'armée étaient forcés de reconnaître que les symptômes du choc des tranchées étaient dus à un trauma psychologique. Le stress émotionnel causé par une exposition prolongée à une mort violente était suffisant pour produire chez les hommes un syndrome névrotique s'apparentant à l'hystérie. (Herman, 1997: 20. Ma traduction: MT)⁵

La Première Guerre mondiale représente ainsi la première étape des études sur le trauma. C'est avec la guerre du Vietnam que se développe la deuxième phase de l'histoire du concept de trauma, grâce, notamment, à l'Association des vétérans du Vietnam contre la guerre (*Vietnam Veterans Against the War*). Comme le souligne Judith Herman, l'organisation de cette association constitue un précédent: pour la première fois, un groupe de vétérans proteste contre une guerre qui n'est pas encore terminée (*ibid.*: 26). L'association demande de l'aide auprès de deux psychiatres américains, Robert Jay Lifton et Chaim Shatan, et organise des rencontres (désignées sous le nom de «rap groups») ayant pour but, d'une part, de soulager les vétérans souffrant d'un trauma et, d'autre part, de sensibiliser la population aux conséquences, entre autres psychologiques, de la guerre sur ceux qui la font. Vers le milieu des années 1970, les «rap groups» se comptent par centaines à travers les États-Unis. La pression politique exercée par ces groupes conduit à l'établissement d'un programme gouvernemental de traitement psychologique pour les vétérans, parallèlement à la poursuite de recherches

psychiatriques systématiques sur le trauma. Ces études mènent à la définition du «trouble de stress post-traumatique» (TSPT)⁶ et démontrent le lien entre le TSPT et l'expérience de la guerre.

C'est donc à l'action de l'Association des vétérans du Vietnam contre la guerre que nous devons la reconnaissance médicale et le diagnostic du TSPT :

La légitimité morale du mouvement pacifiste et l'expérience nationale de la défaite d'une guerre discréditée ont rendu possible la reconnaissance du trauma psychologique comme conséquence durable et inévitable de la guerre. En 1980, pour la première fois, le syndrome caractéristique du trauma psychologique devint un diagnostic «réel». Au cours de la même année, l'association psychiatrique américaine inclut dans son manuel officiel des troubles mentaux une nouvelle catégorie appelée «trouble de stress post-traumatique». (Ibid.: 27-28. MT)⁷

Si le TSPT est officiellement reconnu en 1980, il est à ce moment uniquement lié à l'expérience de la guerre et du combat. C'est l'action des mouvements féministes des années 1970 qui contribue peu à peu à faire entrer les recherches sur le trauma dans la sphère civile et domestique. On en est venu ainsi à constater que les victimes d'abus sexuels (inceste et viol) et de violence conjugale souffraient du même syndrome que les vétérans du Vietnam (ou d'autres guerres) (Herman, 1997: 32). La définition du TSPT a donc été élargie dans le DSM-IV (1994) afin d'inclure comme cause tout événement auquel un sujet a été exposé ou confronté, impliquant «la mort ou [une] menace de mort, ou de blessures graves ou une menace pour son intégrité physique ou pour celle d'autrui» et auquel la réaction du sujet impliquait «une peur intense, de la détresse ou de l'horreur»⁸.

La définition du trouble de stress post-traumatique fait néanmoins l'objet de nombreuses discussions et contestations⁹. La plupart des descriptions s'entendent toutefois sur un certain nombre de caractéristiques :

Même si la définition précise du trouble de stress post-traumatique est contestée, la plupart des descriptions s'entendent généralement sur le fait qu'il y a une réponse, d'ordinaire différée, à un événement ou à une série d'événements désastreux,

réponse qui prend la forme de symptômes intrusifs répétitifs, tels que des hallucinations, des rêves, des pensées ou des comportements découlant de l'événement, accompagnés d'une torpeur qui peut avoir commencé pendant ou après l'expérience, ainsi que d'une sensibilité accrue et des comportements d'évitement par rapport aux stimuli associés à l'événement.

(Caruth, 1995: 4. MT)¹⁰

Toutefois, souligne Cathy Caruth, cette définition est problématique; la pathologie du TSPT ne peut s'expliquer uniquement par son rapport à un événement «susceptible ou non d'être catastrophique et qui peut ne pas traumatiser tout le monde de la même manière»¹¹ (ibid. MT), ni être décrit comme une déformation de l'événement (ibid.). La spécificité du TSPT réside plutôt dans la manière dont une expérience donnée est vécue :

La pathologie se caractérise plutôt par la structure de l'expérience, sa réception: l'événement n'est pas assimilé ni vécu complètement au moment où il se produit, mais seulement de manière différée, par son emprise répétée sur celui qui en fait l'expérience. Être traumatisé, c'est précisément être possédé par une image ou un événement. (Caruth, 1995: 4-5. MT)¹²

Le trait essentiel se déplace de l'événement à son effet sur le sujet; cet important déplacement permet de mettre l'accent sur un aspect fondamental du trauma: au-delà du caractère violent ou catastrophique de l'événement traumatique, c'est le fait que le sujet n'arrive pas à l'intégrer, à savoir ce qui lui est arrivé, qui constitue le trauma. En d'autres termes, le sujet n'a pas conscience de ce qui lui arrive au moment où cela lui arrive :

Le trauma est repérable non pas dans le simple événement originel ou violent du passé d'un individu, mais plutôt dans la manière dont sa nature inassimilée – la façon dont il n'est tout d'abord pas accessible à la connaissance – revient hanter le survivant par la suite. (Caruth, 1996: 4. MT)¹³

Ce n'est qu'après-coup que l'événement revient hanter le sujet, révélant ainsi son aspect traumatique.

Le trauma se manifeste par une véritable prise de contrôle de l'esprit du sujet :

[...] le trouble de stress post-traumatique reflète l'emprise directe de la réalité inévitable d'événements horribles sur l'esprit, la prise de possession de l'esprit, sur les plans psychique et neurobiologique, par un événement que l'esprit ne peut contrôler. (Ibid. : 58 ; c'est moi qui souligne. MT)¹⁴

Le sujet n'est pas en position de maîtrise par rapport à son expérience traumatique ; c'est le trauma qui, plutôt, le possède. « L'événement possède l'individu sans que l'individu puisse parvenir à sa compréhension cognitive » (Kaplan, 1999 : 34. MT)¹⁵. C'est parce que le sujet ne sait pas ce qui lui est arrivé qu'il est possédé par ce qui lui est arrivé ; tant que le sujet n'aura pas intégré l'événement traumatique dans son histoire psychique, le trauma continuera à le hanter.

Le trauma [...] est toujours l'histoire d'une blessure qui interpelle, qui s'adresse à nous en tentant de nous dire quelque chose à propos d'une réalité ou d'une vérité qui n'est pas accessible à la connaissance autrement. Cette vérité, qui apparaît et interpelle à retardement, peut être reliée non pas uniquement à ce qui est de l'ordre du connu, mais également à ce qui demeure inconnu dans nos propres actions et nos propres paroles. (Caruth, 1995 : 4. MT)¹⁶

Ce qui, dans nos actions et dans nos paroles, nous demeure inconnu – mais nous fait agir et nous fait parler : l'événement traumatique est incompréhensible et c'est cette incompréhensibilité qui, précisément, nous hante, fonde certaines de nos actions et de nos paroles. Parce qu'il reste incompréhensible, parce qu'il ne se laisse ni oublier ni réduire à l'état de simple souvenir intégré dans l'ensemble de notre histoire personnelle, l'événement traumatique demeure inachevé, inabouti. Il se poursuit, inlassablement et à sa manière : sa réalité et sa vérité se disent dans nos cauchemars, flash-back et autres symptômes intrusifs. Le trauma consiste donc en une impossibilité d'assimiler et d'intégrer une expérience donnée au moment où elle est vécue et le retour ou la persistance de cette expérience par le biais de symptômes traumatiques – qui deviennent ainsi le mode d'existence du trauma et sa vérité.

DU CHOC TRAUMATIQUE AU RÉCIT

Afin de ne plus être hanté par son trauma, le sujet doit procéder à une mise en récit de l'expérience traumatique. En effet, puisque le trauma n'a, littéralement, « aucun sens », seul un récit, en tant que « synthèse de l'hétérogène », peut parvenir à y introduire du sens. La mise en récit d'une expérience traumatique est nécessaire à l'intégration du trauma dans l'histoire psychique du sujet ; c'est une étape essentielle du processus thérapeutique dans le traitement du TSPT. Toutefois, le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots et, par conséquent, d'un récit. L'événement traumatique que s'apprête à raconter le sujet n'existe donc pas encore en tant que tel ; il existe en tant que choc traumatique, mais non en tant qu'événement qu'on peut connaître et dont on peut parler. C'est le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une « histoire ». Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne :

L'événement traumatique, quoique réel, a eu lieu en dehors des paramètres de la réalité « normale », comme la causalité, la séquentialité, le lieu et le temps. [...] Les survivants d'un trauma ne vivent pas avec des souvenirs du passé, mais avec un événement inachevable et inachevé, un événement qui n'a pas de fin, n'a atteint aucune conclusion et qui, par conséquent, se poursuit dans le présent des survivants. Le survivant, en effet, n'arrive pas vraiment à atteindre le cœur de sa réalité traumatique, ni à éviter le renouvellement persistant de son expérience, et demeure donc sous l'emprise du trauma et de ses répétitions. (Felman et Laub, 1992 : 69. MT)¹⁷

L'expérience traumatique est hors du temps et de l'espace, hors normes ; le sujet est aux prises avec un événement qui n'en est pas un, car il ne peut être contenu dans ce que nous nommons habituellement « événement », il déborde de partout, déborde tout :

Cette absence de catégorie qui définit le trauma lui confère un caractère « autre », une saillance, une intemporalité et une

ubiquité qui le place hors du champ de la compréhension, de la narration et de la maîtrise. (Ibid. MT)¹⁸

Le psychisme ne peut intégrer un traumatisme majeur comme il le ferait pour un simple événement; il est « paralysé » par le trauma et n'arrive pas à fonctionner normalement. C'est pourquoi l'événement traumatique existe non pas en tant qu'événement, mais simplement en tant que choc traumatique que le sujet subit et dont il est prisonnier.

Comme le souligne la psychanalyste Régine Waintrater, le trauma « a ceci de paradoxal qu'il interrompt l'activité psychique, tout en forçant l'esprit à la reprendre, pour remettre de la pensée là où elle a fait défaut » (2004: 79). Dans ces conditions, la mise en récit représente un immense défi autant narratif que psychique. Comment faire le récit d'une expérience impossible à penser selon les catégories mêmes que présuppose un récit (causalité, séquentialité, etc.)? Comment faire le récit d'une expérience qui nous est inaccessible, incompréhensible? Et pourtant, seul le récit peut permettre au sujet de parvenir à une certaine maîtrise de l'expérience traumatique, maîtrise contenue précisément dans et par le récit. C'est par le récit que le sujet tente de « mettre un terme » – c'est-à-dire à la fois « tracer les limites » et « donner un nom »¹⁹ – à son trauma. Toutefois, « mettre un terme », ici, ne signifie pas mettre fin. Comme l'explique Régine Waintrater:

Aucun récit ne peut venir à bout de l'horreur. Celle-ci ne se laisse pas appréhender sur un mode linéaire, avec un début, une suite et une fin: c'est parce qu'il porte la marque d'un traumatisme infini que le récit testimonial est difficile à construire et difficile à entendre. (Ibid.: 86)

C'est précisément vers ce type particulier de récit qu'est le témoignage que je veux maintenant me tourner afin d'explorer, dans les pages qui suivent, le défi que constitue la mise en récit du trauma.

LE RÉCIT TESTIMONIAL, ENTRE DEUX CONTRAINTES

La mise en récit d'une expérience traumatique s'exerce donc à l'intérieur d'une double contrainte, le

témoignage s'avérant à la fois nécessaire et impossible. Sur le plan psychique, le récit est nécessaire au sujet qui veut se déprendre de l'emprise traumatique; mais, afin d'aller au-delà du choc traumatique, le sujet doit s'immerger au cœur même de sa blessure traumatique. Autrement dit, pour « sortir » du trauma, il faut y plonger:

La recherche de la réalité consiste à la fois à explorer la blessure causée par la réalité – à retourner et à essayer d'accéder au moment où on a été atteint, blessé par la réalité [...] – et à tenter, en même temps, d'émerger de la paralysie de cette blessure, de transformer cette réalité en un avènement, un mouvement, en une nécessité critique et vitale d'avancer, de passer à autre chose. C'est au-delà du choc de la blessure, mais néanmoins à l'intérieur et à partir de cette blessure, que l'événement, tout incompréhensible qu'il puisse être, devient accessible. (Felman et Laub, 1992: 28. MT)²⁰

L'exemple du parcours d'écriture de Jorge Semprun, rescapé de Buchenwald, illustre bien cette douloureuse dialectique qui consiste à replonger dans le trauma afin de tenter de s'en libérer – sans jamais y parvenir complètement. Dans *L'Écriture ou la Vie*, Jorge Semprun explique que, pendant seize ans, il lui a été impossible d'écrire sur son expérience du camp. Il a essayé, à son retour, mais a dû abandonner, afin de rester en vie, puisque le fait d'écrire le renvoyait constamment à la mort:

Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elles me rattacheraient à la vie – l'écriture, le plaisir – m'en ont au contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire. (1994: 146)

Le terme « asphyxie » est ici lourd de sens. On peut penser, évidemment, à Robert Antelme qui explique, dans la préface de *L'Espèce humaine*, que, dès qu'il commençait à raconter²¹, il suffoquait, tant l'expérience qu'il avait vécue lui paraissait inimaginable. Ce qui étouffait Robert Antelme, c'était la « disproportion entre l'expérience que nous avons

vécue et le récit qu'il était possible d'en faire» (1957 : 9) . L'asphyxie de Semprun diffère de celle d'Antelme; ce n'est pas la disproportion entre l'expérience et un possible récit qui cause problème, mais la possibilité même d'un récit: on peut écrire sur cette expérience – c'est là une affirmation claire et ferme chez Semprun, sur laquelle je reviendrai –, mais le «récit qu'il est possible d'en faire» (*ibid.*) est, pour Semprun, trop proche de l'expérience vécue. L'«asphyxie» qu'il évoque le ramène aux séances de torture de la Gestapo durant lesquelles on lui plongeait la tête sous l'eau – séances qu'il compare à ses tentatives d'écriture:

Si l'écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire («Paradoxalement, a-t-il écrit, mon bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence: il me semblait, en écrivant, croître comme une plante»), elle me replongeait moi-même dans la mort, m'y submergeait. J'étouffais dans l'air irrespirable de mes brouillons, chaque ligne écrite m'enfonçait la tête sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo, à Auxerre. Je me débattais pour survivre. J'échouais dans ma tentative de dire la mort pour la réduire au silence: si j'avais poursuivi, c'est la mort, vraisemblablement, qui m'aurait rendu muet. (Semprun, 1994: 322)

Au contraire de Primo Levi, écrire n'apaise pas la mémoire de Semprun; mais la décision de ne pas écrire, si elle est la solution évidente, n'est pas nécessairement simple. Semprun affirme que son identité est fondée sur l'expérience de la mort. Or, continuer à vivre, au retour de Buchenwald, implique de vivre avec «toute cette mort»:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. (Ibid.: 215)

Semprun se retrouve donc devant un dilemme que partagent nombre de rescapés: écrire et en mourir, ou ne pas écrire et ne pas pouvoir continuer à vivre.

Littéralement. L'écriture n'est pas toujours réparatrice; il arrive parfois que la douleur, la souffrance, soit trop forte, que la blessure ravivée par l'écriture soit mortelle. Ce qu'a dû faire Semprun, pour résoudre son dilemme entre écrire et en mourir, et ne pas écrire et ne pas pouvoir assumer sa «survie», s'apparente d'ailleurs à un suicide. Puisque son identité était fondée sur «l'horreur [...] de l'expérience du camp», il lui fallait «oublier» cette identité, devenir un autre afin de pouvoir vivre:

À Ascona, donc, sous le soleil de l'hiver, j'ai décidé de choisir le silence bruisant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture. J'en ai fait le choix radical, c'était la seule façon de procéder. J'ai choisi l'oubli, j'ai mis en place, sans trop de complaisance pour ma propre identité, fondée essentiellement sur l'horreur – et sans doute le courage – de l'expérience du camp, tous les stratagèmes, la stratégie de l'amnésie volontaire, cruellement systématique. Je suis devenu un autre, pour pouvoir rester moi-même. (Ibid.: 292)

On voit bien avec l'exemple de Jorge Semprun comment la mise en récit d'une expérience traumatique comporte des enjeux psychiques importants pour le sujet, des enjeux, véritablement, de vie et de mort. Faire le récit de son expérience concentrationnaire consiste à «affronter la mort à travers l'écriture» (*ibid.*: 312). «Pour qui a à rendre compte de l'exorbitant, d'une mise hors de l'histoire et hors mots, le témoignage devient nouvelle expérience de la mort» écrit Claude Burgelin; et il ajoute:

Quand ce qui fut vécu fut trop loin des mots [...], quand le corps est trop plein de paroles suffocantes, retrouver la rive des mots pour tenter d'en témoigner devient épreuve de mort. (1995: 83)

Véritable «parole face à la mort» (*ibid.*: 80), le récit testimonial ne saurait donc se penser dans les mêmes termes qu'un récit «classique»; pour certains penseurs comme Sarah Kofman, le terme même de récit devient douteux. Dans *Paroles suffoquées* (1987), Kofman analyse bien la double contrainte à laquelle tout sujet qui tente de témoigner de son trauma est soumis. Le titre résume à lui seul les difficultés

énonciatives liées à la mise en récit d'une expérience traumatique et que Sarah Kofman elle-même éprouve par rapport à la mort de son père à Auschwitz :

Parce qu'il était juif, mon père est mort à Auschwitz: comment ne pas le dire? Et comment le dire? Comment parler de ce devant quoi cesse toute possibilité de parler? [...] Et comment ne pas en parler [...]. (1987: 15)

On est très près, ici, de ce qu'exprime Élie Wiesel dans un entretien avec Jorge Semprun, tous deux rescapés des camps nazis :

Se taire est interdit, parler est impossible. [...] Comment faire pour tout dire, pour dire ce qu'il faut? L'écrivain que je suis, et que tu es, ne peut pas ne pas se poser ces questions-là.
(Semprun et Wiesel, 1995: 17)

On est proche encore de ce que Robert Antelme, lui aussi rescapé des camps, évoque dans l'avant-propos de *L'Espèce humaine* :

[...] durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions tout juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? [...] Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions.
(1957: 9)

Les enjeux narratifs et psychiques de la mise en récit d'une expérience traumatique sont clairement exprimés par Robert Antelme dans cet extrait: le besoin (psychique) de raconter, les difficultés (narratives et psychiques) de la mise en récit. L'impossibilité d'un récit est affirmée autant par Antelme que par Wiesel; et pourtant, les deux ont écrit sur leur expérience des camps, les deux ont livré

un récit de cette expérience – *L'Espèce humaine* pour Robert Antelme, *La Nuit* pour Élie Wiesel. La mise en récit de l'expérience concentrationnaire apparaît donc à la fois comme nécessaire – Wiesel déclare que «se taire est interdit» – et impossible.

C'est pourquoi Kofman soutient que le récit d'une expérience traumatique telle que la déportation ne peut se faire qu'au moyen de *paroles suffoquées* dans lesquelles se conjuguent le devoir de parler et l'impossibilité de le faire, la parole et l'asphyxie. Raconter en suffoquant, voilà comment le sujet peut arriver à faire le récit d'un trauma.

Aux enjeux narratifs et psychiques de la mise en récit s'ajoute ici une exigence éthique. En effet, le devoir de raconter constitue une responsabilité envers les morts. Les rescapés des camps nazis ne conçoivent pas leur statut de «survivant» comme une chance; ils vivent hantés par la mémoire des morts et conçoivent cette hantise comme un devoir de fidélité envers leurs compagnons décédés :

[Les gens] ne comprennent pas, d'abord que c'est impossible, qu'ensuite, oublier, ce serait atroce. Non que je m'agrippe au passé, non que j'aie pris la décision de ne pas oublier. Oublier ou nous souvenir ne dépend pas de notre vouloir, même si nous en avons le droit. Être fidèle aux camarades que nous avons laissés là-bas, c'est tout ce qui nous reste. Oublier est impossible de toute manière. (Delbo, 1971: 63-64)

La «survie» n'est concevable que si elle s'accompagne d'une exigence de fidélité à la mémoire des morts. La survie ne peut être innocente, parce qu'elle était improbable et qu'elle demeure incertaine. Comme l'explique Alain Parrau dans *Écrire les camps* :

Survivre est encore, sans doute, une chance, mais une chance qui, d'avoir surgi au cœur d'un désastre sans nom, en ressort marquée d'une blessure inguérissable: non celle de la culpabilité ou de la honte d'avoir échappé au sort commun, mais celle de la mémoire du malheur de tous, de ce malheur sans limites déposé dans la conscience d'un seul. Survivre est alors le don fragile d'une responsabilité infinie, d'une vérité à laquelle on a été soi-même assujetti, et qui maintenant insiste et se donne dans la forme d'une prescription: celle d'une fidélité à la mémoire des morts. (1995: 100)

Le retour de déportation prend la forme d'une responsabilité qui peut s'exprimer, pour certains, dans l'acte de témoigner, de faire le récit de son expérience. Témoigner reviendrait ainsi à payer un tribut aux victimes, à faire en sorte qu'elles ne soient pas décédées pour rien :

Nous sommes rentrés, pour quoi faire? Nous voulions que cette lutte, que ces morts n'aient pas été inutiles. N'est-ce pas affreux de penser que Mounette serait morte pour rien, que Viva serait morte pour rien. Pour que toi, moi, quelques autres, nous rentrions? Alors il faut, il faut qu'elle serve notre revenue. C'est pour cela que j'explique ce que c'était, autour de moi.

(Delbo, 1971: 53)

Mais l'exigence éthique ne s'arrête pas là. Il ne suffit pas de raconter; encore faut-il que le récit rompe avec le langage idyllique des récits d'avant Auschwitz. «Comment un témoignage peut-il échapper à la loi idyllique du récit?», demande Kofman; «parler pour témoigner, mais comment?» (1987: 43). La réponse lui est fournie par le livre de Robert Antelme, par ses *paroles suffoquées* qui rendent le témoignage d'Antelme conforme à «la plus haute exigence éthique» (*ibid.*: 47).

Si Kofman utilise l'adjectif «idyllique» pour parler des récits d'avant Auschwitz, c'est en raison de la lecture qu'elle fait d'un court récit de Maurice Blanchot, *L'Idylle* (1935)²². À travers cette analyse, Kofman présente, par la négative, une éthique du témoignage et de sa lecture. Par la négative, puisque *L'Idylle* est un récit d'avant Auschwitz, récit «justement et nécessairement “idyllique”» (Kofman, 1987: 22), dans lequel «la “gloire” de la voix narrative» ne se laisse entamer par rien, «pas même par la mort» (*ibid.*: 23). Un récit d'avant Auschwitz, c'est, pour Blanchot comme pour Kofman, un récit soumis à une loi et à une économie «idylliques», dont *L'Idylle*, précisément, est le représentant exemplaire et, par le fait même, le parfait contre-exemple d'un témoignage concentrationnaire, genre par excellence du récit d'après Auschwitz²³.

Pour Kofman, le témoignage doit rejeter le langage idyllique (*ibid.*: 39), cette «“gloire” de la voix narrative “qui donne à entendre clairement sans jamais pouvoir

être obscurcie par l'opacité ou l'énigme ou l'horreur terrible de ce qui se communique” : pas même par la mort»²⁴ (*ibid.*: 23). Si, dans *L'Idylle*, «le bonheur [...] réside dans la voix narrative» (*ibid.*: 21) et vient ainsi racheter tout malheur qui pourrait survenir dans le récit, il en va tout autrement dans le témoignage qui est, lui, «obscurci» par la mort. La voix testimoniale ne relève pas de la loi idyllique du récit d'avant Auschwitz et rien ne vient éclairer son malheur. Au contraire du récit idyllique qui «ne se conclut pas sur la mort mais sur l'affirmation du “ciel superbe et victorieux”»²⁵ (*ibid.*: 24), le témoignage est tout entier traversé par la mort et ne saurait se soumettre à l'économie idyllique du *happy ending*. L'analyse de *L'Idylle* sert donc à brosser le portrait, par la négative, de ce que doit être un récit «d'après Auschwitz» (*ibid.*: 47).

LA DÉROUTE DU SENS

Ce récit idyllique auquel s'attaque Sarah Kofman dans *Paroles suffoquées* est le récit comme synthèse de l'hétérogène, organisation du chaos, remise et retour à l'ordre, triomphe de la concordance sur la discordance, consécration du sens et de la cohérence. Le témoignage d'un trauma ne permet pas un tel type de récit; c'est que la mise en récit du trauma ne signifie pas la victoire définitive sur l'impossibilité d'écrire le trauma, ni sur son incompréhensibilité. Comme Régine Waintrater le remarque, «aucun récit ne peut venir à bout de l'horreur» (2004: 86); le témoignage d'un trauma est toujours forcément lacunaire, troué par le réel traumatique qui ne se laisse pas saisir par l'intelligibilité d'un récit. Selon Georges Didi-Huberman, «[t]émoigner, c'est raconter *malgré tout* ce qu'il est impossible de raconter tout à fait» (2003: 133). Le témoignage d'un trauma laisse toujours un reste, une part d'inconnaissable et d'incompréhensible, d'intémoignable, qui signe la déroute du sens et mine l'intelligibilité du récit.

Encore ici, l'exemple de Jorge Semprun est révélateur, particulièrement parce que Semprun a toujours réfuté l'argument de l'indicible de l'expérience des camps nazis, affirmant clairement

dans *L'Écriture ou la Vie*, qu'on peut « tout dire de cette expérience » :

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. [...] On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini.

(1994: 26)

On peut tout dire, certes, mais Semprun suggère bien que c'est là une tâche infinie; aucun récit, donc, ne peut épuiser une expérience traumatique²⁶.

Cependant, malgré la confiance de Semprun en la possibilité de tout dire de l'expérience concentrationnaire moyennant un certain talent narratif, autre chose se révèle dans ses textes, notamment à la fin de *L'Écriture ou la Vie*, où Semprun raconte sa visite à Buchenwald en mars 1992 avec ses deux petits-fils, Thomas et Mathieu Landman. La nuit suivant la visite de Buchenwald, Semprun rêve au camp, mais, contrairement à ses rêves habituels, le camp, cette nuit-là, lui apparaît tel qu'il l'a vu dans la journée; la neige, par contre, l'un des éléments – l'autre étant la fumée – qui constituent la métonymie du camp dans l'imaginaire de Semprun²⁷, lie ce rêve aux précédents :

[...] la neige était de nouveau tombée sur mon sommeil. Ce n'était pas la neige d'autrefois. Ou plutôt, c'était la neige d'antan, mais elle était tombée aujourd'hui, sur ma dernière vision de Buchenwald. La neige était tombée, dans mon sommeil, sur le camp de Buchenwald tel qu'il m'était apparu ce matin-là. (1994: 389)

Dans le rêve, Semprun se trouve avec Thomas et Mathieu Landman dans la forêt qui a poussé à l'endroit où était autrefois le Petit Camp²⁸. Le rêve commence par une scène de témoignage, où Semprun raconte à ses petits-fils des souvenirs du Petit Camp :

Je marchais dans la neige profonde, parmi les arbres, avec Thomas et Mathieu Landman. Je leur disais où s'était trouvé le block 56. Je leur parlais de Maurice Halbwachs²⁹. Je leur disais

où avait été le bâtiment des latrines, je leur racontais nos séances de récitation de poèmes, avec Serge Miller et Yves Darriet.

(Ibid.: 393)

La scène de témoignage onirique reprend des événements de la journée: Semprun a en effet marché dans cette forêt avec ses petits-fils, et Mathieu Landman y prenait des photos. Mais le rêve prend une autre direction, celle du passé, de l'expérience réelle de Buchenwald, dans laquelle Thomas et Mathieu ne peuvent suivre leur grand-père :

Soudain, ils n'arrivaient plus à me suivre. Ils restaient en arrière, pataugeant dans la neige profonde. Soudain, j'avais vingt ans et je marchais très vite dans les tourbillons de neige, ici même, mais des années auparavant. (Ibid.)

La neige, qui constitue, pour Semprun, le signe du camp, est justement ce qui empêche Thomas et Mathieu de le suivre. Autrement dit, le symbole du camp, c'est-à-dire la neige, est précisément ce qui sépare Semprun de ses petits-fils – et de tous les non-déportés. La neige, chez Semprun, représente le réel de l'expérience de Buchenwald, le noyau traumatique qui ne cesse de revenir et de hanter le sujet. Le rêve de Semprun le plonge à nouveau dans ce réel traumatique qui l'habite et le possède: « Je me suis réveillé, dans la chambre de l'Éléphant. Je ne rêvais plus, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie » (ibid.).

La scène rappelle un autre passage du livre, où Semprun se réveille d'un cauchemar, peu de temps après son retour de Buchenwald :

Je m'étais réveillé en sursaut, à deux heures du matin. « Réveillé » n'est d'ailleurs pas le terme le plus approprié, même s'il est exact. Car j'avais effectivement quitté, dans un soubresaut, la réalité du rêve, mais ce n'était que pour plonger dans le rêve de la réalité: le cauchemar, plutôt. Juste avant, j'étais égaré dans un univers agité, opaque, tourbillonnant. Une voix, soudainement, avait retenti dans ces parages confus, y mettant bon ordre. Une voix allemande, chargée de la vérité toute proche encore de Buchenwald. Krematorium, ausmachen! disait la voix allemande. « Crématoire, éteignez! ». Une voix sourde, irritée, impérative, qui

résonnait dans mon rêve et qui, étrangement, au lieu de me faire comprendre que je rêvais, [...] me faisait croire que j'étais enfin réveillé, de nouveau – ou encore, ou pour toujours – dans la réalité de Buchenwald: que je n'en étais jamais sorti, malgré les apparences, que je n'en sortirais jamais, malgré les simulacres et les simagrées de l'existence. (Ibid. : 202)

La même confusion entre le rêve et la réalité indique l'emprise du trauma sur le sujet, aussi forte en 1992 qu'en 1945. Le retour du cauchemar ramène Semprun à sa hantise traumatique, à laquelle il ne peut échapper. Les années qui se sont écoulées n'ont rien changé; la vie après le camp n'est qu'un rêve, il n'y avait de réel que le camp: «Toute cette vie n'était qu'un rêve, n'était qu'illusion. [...] Tout était un rêve depuis que j'avais quitté Buchenwald, la forêt de hêtres sur l'Ettersberg, ultime réalité» (ibid. : 203);

[...] rien n'est vrai que le camp, tout le reste n'aura été qu'un rêve, depuis lors. Rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les bastonnades, la mort de Maurice Halbwachs et de Diego Morales, la puanteur fraternelle des latrines du Petit Camp. (Ibid. : 304-305)

La narration montre et renforce la prédominance de la réalité de Buchenwald sur la vie. En effet, quand Semprun se réveille de son rêve, qu'il est revenu dans «ce rêve qui a été [sa] vie, qui sera [sa] vie» (ibid. : 393), il a de nouveau vingt ans et il est dans le camp. Le récit, dorénavant et jusqu'à la fin (pages 393 à 396), se poursuit dans le camp et n'en sort plus – indiquant ainsi que, malgré le temps qui passe, la vie qui reprend, on ne sort jamais du camp. Le réveil dans la chambre d'hôtel marque donc le retour non pas à la réalité de 1992, mais à celle de Buchenwald:

Je ne rêvais plus, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie. J'étais dans le cagibi vitré de Ludwig G., le Kapo de la baraque des contagieux, à l'infirmerie de Buchenwald. (Ibid. : 393)

Si Thomas et Mathieu l'ont accompagné dans sa visite de Buchenwald, écoutant ses récits, accueillant et recueillant ses souvenirs, il reste, néanmoins, un

endroit où ils ne peuvent le suivre; cet endroit est le lieu du trauma, le lieu de la «blessure qui ne guérit jamais»³⁰. Ce lieu est inaccessible, car il est hors du temps; comme le souligne Ross Chambers, l'intemporalité fait partie de la nature même du trauma (2004: xxiii): l'expérience de Buchenwald traverse les années et Semprun, en 1992, après une visite du camp, s'y retrouve «de nouveau – ou encore, ou pour toujours» (Semprun, 1994: 202). La structure narrative s'applique à transmettre cet effet d'intemporalité: alors qu'au début du texte, les événements racontés ont lieu le lendemain de la libération de Buchenwald et que la suite progresse jusqu'à la visite du camp en mars 1992 – avec plusieurs tours et détours, analepses et digressions, conformément au style semprunien –, la fin du récit se déroule à Buchenwald pendant l'incarcération de Jorge Semprun. J'ai déjà cité le début de ce passage: Semprun se réveille, dans sa chambre de l'Éléphant, à la suite d'un rêve où il était dans le camp. Mais le réveil poursuit la séquence se déroulant dans le camp, plutôt que de l'interrompre; autrement dit, au réveil, Semprun est dans le camp et n'en sortira pas. Je cite brièvement la fin du texte:

Dehors, la nuit était claire, la bourrasque de neige avait cessé. Des étoiles scintillaient dans le ciel de Thuringe. J'ai marché d'un pas vif sur la neige crissante, parmi les arbres du petit bois qui entourait les bâtiments de l'infirmerie. [...] J'ai levé les yeux. Sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le sommet de la cheminée trapue du crématoire. (Ibid. : 396)

Le fait que le texte prenne fin sur cette scène montre bien l'intemporalité de l'expérience traumatique: le sujet est dans le lieu intemporel du trauma, de nouveau, encore et pour toujours. La fin du texte n'offre aucune issue possible et redouble l'enfermement concentrationnaire et traumatique par la clôture textuelle qui laisse le lecteur au seuil du trauma.

La fin du livre est ce sur quoi le lecteur reste; et ce dernier reste précisément sur le reste, sur ce qui échappe à l'intelligibilité d'une mise en récit. En effet,

le texte se termine sur un écueil: malgré leur volonté d'accueillir et de recueillir l'expérience de leur grand-père, Thomas et Mathieu ne peuvent le suivre jusqu'au lieu matriciel de l'expérience traumatique, c'est-à-dire jusqu'au réel du trauma et sa nature intemporelle, qui habite et possède le sujet. Par la mise en scène de ce lieu inatteignable, la narration suggère au lecteur qu'il restera toujours quelque chose qui échappe ou résiste à la volonté de témoigner, une part d'inconnaissable, d'incompréhensible, qui ne saurait se transmettre par le récit. Elle montre également que la mise en récit ne guérit pas la blessure traumatique, puisque le sujet semble toujours autant sous son emprise. Le lecteur reste ainsi sur le reste et sur l'irréparable et demeure hanté par le reste, par ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se répare pas, mais qui fonde, toujours, le mouvement de la narration testimoniale, puisque l'intémoignable est ce noyau traumatique inguérissable qui résiste à la symbolisation tout en poussant à écrire. Pour reprendre une formule de Paul-Laurent Assoun, on pourrait dire que l'expérience des camps nazis, en tant qu'expérience traumatique, est « ce qui ne cesse pas de (ne pas) s'écrire » (2003: 59). Ainsi le récit, en tant que tentative de symbolisation du réel traumatique, ne vient pas à bout de ce réel qui lui échappe dans un évanouissement infini.

NOTES

1. Les récits narratifs ne tendent évidemment pas tous vers la cohérence et la clôture; certains récits travaillent au contraire à déstabiliser ce qui demeure néanmoins le paradigme dominant.
2. Même si je me limite, dans le présent article, au cas des témoignages concentrationnaires (principalement ceux de J. Semprun et de C. Delbo), la « déroute du sens » dont je parle vaut pour d'autres expériences traumatiques, puisque ce qui rend le récit à la fois nécessaire et impossible n'est pas tant l'événement lui-même que la manière dont il a été vécu par le sujet.
3. J. Rousseau-Dujardin précise par ailleurs que, chez Freud, il est toujours question de *trauma* et non de traumatisme. Les différentes traductions françaises des textes de Freud ne suivent toutefois pas la distinction entre les deux termes – il faut dire que la langue allemande ne possède qu'un mot, *Trauma*, là où le français en a deux – et traduisent généralement *Trauma* par « traumatisme ». Il faut donc garder à l'esprit que, lorsqu'on rencontre le terme « traumatisme » dans la version française d'un texte de Freud, c'est le plus souvent « trauma » qu'il faut entendre. Parallèlement à cette distinction entre « trauma » et « traumatisme » adoptée dans le présent article, l'adjectif « traumatisant » sera utilisé lorsqu'il sera question de traumatisme, et « traumatique » lorsqu'il sera question de trauma.
4. Devant l'abondance des cas d'hystérie, Freud abandonne l'idée de l'abus sexuel vécu dans l'enfance comme cause du développement de l'hystérie, puisqu'il se refuse à croire que les abus sexuels puissent être aussi fréquents dans la société viennoise de l'époque.
5. « Gradually military psychiatrists were forced to acknowledge that the symptoms of shell shock were due to psychological trauma. The emotional stress of prolonged exposure to violent death was sufficient to produce a neurotic syndrome resembling hysteria in men ».
6. Le TSPT est un diagnostic qui s'applique aux sujets dont la réaction à un événement correspond aux critères établis par la définition du trouble et qui présentent un certain nombre de ses symptômes. À ce sujet, voir Herman, 1997, chap. 6, « A New Diagnosis », p. 115-129. Certains auteurs emploient « TSPT » et « trauma » comme des synonymes, mais il convient d'établir une distinction. Si TSPT peut être un synonyme de trauma, l'inverse n'est pas vrai, car ce serait alors réduire le trauma à sa pathologie clinique. En effet, le TSPT est une description clinique du trauma et, en tant que telle, pourrait être remplacée par une autre dénomination, un autre type de diagnostic. Dans *Trauma and Recovery*, J. Herman propose d'ailleurs un nouveau diagnostic: le trouble de stress post-traumatique complexe (« complex post-traumatic stress disorder », 1997: 121).
7. « The moral legitimacy of the antiwar movement and the national experience of a defeat in a discredited war had made it possible to recognize psychological trauma as a lasting and inevitable legacy of the war. In 1980, for the first time, the characteristic syndrome of psychological trauma became a "real" diagnosis. In that year the American Psychiatric Association included in its official manual of mental disorders a new category, called "post-traumatic stress disorder" ».
8. DSM-IV: Diagnostic and Statistical Manual (publication de l'Association américaine de psychiatrie), Washington, 4^e édition, 1994. La définition du DSM-IV est traduite en français sur la page Internet suivante: http://www.psychu.uqam.ca/NUN/d_pages_profs/d_let/tspt.html (page consultée le 27 septembre 2006). L'extrait de la définition originale du DSM-IV se lit ainsi: « The person has been exposed to a traumatic event in which both of the following were present: (1) the person experienced, witnessed, or was confronted

with an event or events that involved actual or threatened death or serious injury, or a threat to the physical integrity of self or others. (2) the person's response involved intense fear, helplessness, or horror. Note: In children, this may be expressed instead by disorganized or agitated behavior». Voir <http://omi.unm.edu/PTSD-DSM-IV.html> (page consultée le 27 septembre 2006).

9. Entre autres, des féministes américaines, notamment des psychiatres et des avocates, ont fait pression pour que la définition soit reformulée afin de permettre une meilleure reconnaissance des abus sexuels et de la violence faite aux femmes. Voir à ce sujet L. S. Brown (1995) et Herman (1997; particulièrement le sixième chapitre, « A New Diagnosis », 115-129).

10. « While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event ».

11. « [...] which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally » (Caruth, 1995 : 4).

12. « The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event ».

13. « [...] trauma is not locatable in the simple violent or original event of an individual's past, but rather in the way that its very *unassimilated nature* – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on ».

14. « [...] post-traumatic stress disorder reflects the direct imposition on the mind of the unavoidable reality of horrific events, *the taking over of the mind*, psychically and neurobiologically, by an event that it cannot control ».

15. « The event possesses one without one having known it cognitively ».

16. « Trauma [...] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempts to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language ».

17. « The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. [...] Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. The survivor, indeed, is not truly in touch either with the core of his traumatic reality or with the fatedness of its reenactments, and thereby remains entrapped in both ».

18. « This absence of categories that define it lends it a quality of "otherness", a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery ».

19. Cette utilisation de l'expression « mettre un terme » vient de G. Perec, qui l'emploie dans *W ou le souvenir d'enfance* afin de décrire la démarche que constitue, pour lui, le livre dans lequel il tente de « mettre un terme » à l'histoire de son enfance, marquée par la Deuxième Guerre mondiale et la mort de ses deux parents (Perec, 1975 : 14). Cette expression correspond tout à fait au travail du sujet traumatisé: « trouver des mots et des images aptes à rendre compte de ce qui hante son esprit, c'est le travail qu'accomplit le témoin à chaque nouvelle narration » (Waintrater, 2004 : 79).

20. « To seek reality is both to set out to explore the injury inflicted by it – to turn back on, and try to penetrate, the state of being stricken, wounded by reality [...] – and to attempt, at the same time, to reemerge from the paralysis of this state, to engage reality [...] as an advent, a movement, and as a vital, critical necessity of moving on. It is beyond the shock of being stricken, but nonetheless within the wound and from within the woundedness that the event, incomprehensible though it may be, becomes accessible ».

21. Antelme utilise en fait le « nous », élargissant ainsi sa propre expérience à l'ensemble des déportés: « Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, *tous je pense*, en proie à un véritable délire » (1957 : 9; c'est moi qui souligne).

22. Rappelons-nous que le texte *Paroles suffoquées*, en plus d'être dédié au père de Kofman et à R. Antelme, en plus de se dédier à eux, donc, se veut aussi un hommage à M. Blanchot. La réflexion de Kofman sur le témoignage et sa lecture se fonde sur l'entrecroisement de ces trois figures.

23. Cette coupure entre un avant et un après Auschwitz relève plus de l'éthique que de la chronologie; pour Blanchot par exemple, un récit idyllique, même s'il est écrit après la Seconde Guerre mondiale, constitue tout de même un récit d'*avant* Auschwitz (et tous les récits écrits avant la guerre ne sont pas nécessairement idylliques – qu'on pense seulement aux textes de Kafka).

24. L'origine de la citation présente dans cet extrait du texte de Kofman n'est pas précisée par l'auteure.

25. Citation tirée d'*Après coup* de M. Blanchot.

26. Semprun le dit d'ailleurs dans un autre texte: « Mais il ne faut pas se faire d'illusions: jamais on ne pourra tout dire. Une vie n'y suffirait pas. Tous les récits possibles ne seront jamais que les fragments épars d'un récit infini, littéralement interminable » (1980 : 98).

27. « Une sorte de vertige m'a emporté dans le souvenir de la neige sur l'Ettersberg. La neige et la fumée sur l'Ettersberg. Un vertige parfaitement serein, lucide jusqu'au déchirement. Je me sentais flotter dans l'avenir de cette mémoire. Il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude: cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps » (1994 : 185).

28. La partie du camp où sont envoyés, en quarantaine, les nouveaux arrivants et où sont renvoyés les prisonniers qui ne peuvent plus travailler.

29. Un ancien professeur de Semprun que celui-ci allait voir tous les dimanches et qu'il a accompagné au cours de son agonie. Le block 56 est celui où se trouvaient Halbwachs ainsi que Maspero, que Semprun a aussi vu mourir.

30. « Trauma is the hurt that never heals » (Chambers, 2004 : x. MT).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [1999]: *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, trad. de l'italien par P. Alferi, Paris, Payot & Rivages.
- ANTELME, R. [1957]: *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- ASSOUN, P.-L. [2003]: *Lacan*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- BLANCHOT, M. [1983]: *Après coup*, précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit.
- BORNAND, M. [2004]: *Témoignage et Fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz.
- BROWN, L. S. [1995]: « Not Outside the Range, One Feminist Perspective on Psychic Trauma », dans C. Caruth (dir.), 100-112.
- BURGELIN, C. [1995]: « Le temps des témoins », *Les Cahiers de la Villa Gillet*, cahier n° 3, novembre, 79-89.
- CARUTH, C. (dir.) [1995]: *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press;
- [1996]: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- CHAMBERS, R. [1998]: *Facing It: AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press;
- [2004]: *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press.
- CHIANTARETTO, J.-F. [2004]: « Le témoin interne », dans J.-F. Chiantaretto et alii, 99-135.
- CHIANTARETTO, J.-F. et alii [2004]: *Témoignage et Trauma. Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture ».
- DELBO, C. [1971]: *Mesure de nos jours. Auschwitz et après III*, Paris, Minuit, coll. « Documents ».
- DIDI-HUBERMAN, G. [2003]: *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- FELMAN, S. et D. LAUB [1992]: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge.
- FREUD, S. [1978]: *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. de l'allemand par M. Tort, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse »;
- [1981]: « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 43-115;
- [1986]: *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais »;
- [1991]: *La Naissance de la psychanalyse*, trad. de l'allemand par A. Berman, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- HERMAN, J. [1997]: *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books.
- KAPLAN, E. A. [1999]: « Performing Traumatic Dialogue: On the Border of Fiction and Autobiography », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, n°s 19-20 (avril), 33-55.
- KAUFMANN, P. (dir.) [1998]: *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas.
- KOFMAN, S. [1987]: *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée.
- PARRAU, A. [1995]: *Écrire les camps*, Paris, Belin.
- PEREC, G. [1975]: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- RICEUR, P. [1983]: *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- ROUSSEAU-DUJARDIN, J. [1998]: « Trauma », dans P. Kaufmann (dir.), 606-607.
- SEMPRUN, J. [1980]: *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges »;
- [1994]: *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SEMPRUN, J. et É. WIESEL [1995]: *Se taire est impossible*, Paris/Issy-les-Moulineaux, Éd. Mille et une nuits/Arte éditions.
- TREVISAN, C. [2004]: « Se rendre témoignage à soi-même », dans J.-F. Chiantaretto et alii, 1-25.
- WAINTRATER, R. [2003]: *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot;
- [2003-2004]: « Le pacte testimonial », *Le Nouvel Observateur: La mémoire de la Shoah*, hors-série, décembre et janvier, 82-83;
- [2004]: « Le pacte testimonial », dans J.-F. Chiantaretto et alii, 65-97.
- WIESEL, É. [1958]: *La Nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Documents ».

L'ART D'ENCHAÎNER: LA FLUIDITÉ DANS LE RÉCIT CONTEMPORAIN

MARIE-PASCALE HUGLO

Parler d'enchaînement à propos du récit renvoie inévitablement aux grammaires narratives issues de l'approche narratologique. L'enchaînement des motifs, des fonctions, des actions ou des séquences a fait l'objet de maintes syntaxes visant à décrire la structure du récit, à en ressaisir la logique et les invariants. Mais parler d'enchaînement peut fort bien renvoyer aux relations entre les éléments de la phrase et du discours, c'est-à-dire à des manifestations de surface dont les effets et les implications narratives sont assez peu pris en compte¹. En ce sens, les enchaînements qui nous intéressent se situent en deçà des relations logiques, chronologiques ou associatives, dont l'ordre et les désordres sont étroitement associés à la narrativité elle-même. Ce sont des manifestations discursives diverses, des façons de conjoindre dont on peut se demander ce qu'elles impliquent. Il s'agit donc de cerner une façon d'enchaîner caractéristique de la prose narrative d'aujourd'hui. L'approche est délicate : le corpus littéraire est vaste (pour ne pas dire infini) et les modes d'enchaînement sont disséminés à tous les niveaux du récit, ce qui atomise l'analyse. Manifestation diffuse, polymorphe et omniprésente, l'enchaînement résiste à la saisie même si l'on en éprouve, plus ou moins distinctement, les effets.

Afin de mieux capter ce qui, dans l'art d'enchaîner, se démarque aujourd'hui, je me suis basée sur une impression de lecture réitérée, celle d'une *fluidité* particulière à plusieurs récits contemporains. Ce sont des manifestations ponctuelles qui, parce qu'elles sont récurrentes, me semblent signaler, dans la façon de nouer les éléments du récit, une transformation sur laquelle j'aimerais me pencher. Autant la discontinuité et l'hybridation narratives ont, jusqu'à ce jour, mobilisé l'attention, autant la fluidité reste comparativement peu étudiée. Or – et c'est là où elle présente un intérêt – la fluidité n'est pas le propre d'un style limpide, qui coule bien, dont les diverses composantes s'articulent sans heurts². Il s'agit plutôt de *l'enchaînement continu d'éléments hétérogènes*, d'un défilement fluide d'éléments disparates ou disjoints. L'objectif principal de cet article est de mieux circonscrire, de façon exploratoire, la fluidité en question. Je m'efforcerai ensuite d'élargir le propos en cherchant à comprendre globalement ce phénomène.

FRONTIÈRES

Dans *Syntaxe ou l'autre dans la langue*, Renaud Camus s'intéresse aux tournures syntaxiques fautives récemment entrées dans l'usage. « Sur comment » ouvre le propos et devient le symptôme de ce qui pourrait bien être un « univers post-syntaxique » (Camus, 2004 : 25). Loin de prendre les fautes de syntaxe devenues monnaie courante à la légère, Renaud Camus les associe à une société gouvernée par la revendication d'être soi-même, dans laquelle le détour par l'Autre (par le « déjà dit avant moi », par le *déjà là* dont procède la syntaxe) se trouve évacué. L'indifférence pour la syntaxe serait un symptôme du « soi-mémisme » (*ibid.* : 38) dans un monde où le « *pareil au même* » (*ibid.* : 46) triomphe partout, dans les médias plus qu'ailleurs. Dans des tournures telles que « [o]n s'est beaucoup interrogé chez France-Yaourt sur comment combiner un maximum d'onctuosité avec une authentique culture zéro-calorie » (*ibid.* : 78), le sens s'appréhende très bien ; il n'y a aucune perte à ce niveau. Ce qui se perd, cependant, c'est la « transition entre le mode affirmatif et le mode interrogatif » (*ibid.*), au bénéfice « d'un aplatissement général de l'expérience et du monde, d'un actif refus de tout ce qui distingue ou sépare, que ce soit dans l'espace ou le temps, dans la volonté ou dans l'être » (*ibid.* : 79). Sans nécessairement souscrire à la thèse de Renaud Camus qui, non sans humour d'ailleurs, déplore ce qu'il considère comme un appauvrissement, j'accorde moi aussi de l'importance à la syntaxe, dont les hiérarchies, les distinctions et les frontières sont, en effet, affaire de société³. Or, ce qui me retient, dans cette affaire, c'est que l'usage d'une formule telle que « sur comment » a la capacité de faire disparaître des frontières, d'abolir des distinctions manifestement devenues inutiles. La différence entre les modes affirmatif et interrogatif s'évanouit pour laisser place à la relation entre sujet et prédicat, plus économique, plus directe⁴. On voit donc que s'il y a une perte, comme le constate Renaud Camus, il y a aussi un gain ou, plutôt, un changement de valeur. La formulation économique et directe « vaut mieux » dans un monde où les communications de masse, qui

diffusent les informations dans différents médias et les traduisent dans plusieurs langues, ont un impact sur nos usages de la parole⁵. Ne pas se soucier de l'apparition de « sur comment » revient à adopter tacitement les valeurs de la communication de masse au détriment des valeurs de la distinction et de la hiérarchie, valeurs indissociables de certains usages sociaux, mais aussi de perceptions du monde. Car la syntaxe est, à son tour, constitutive de certains modes d'apparaître. Voir le monde en termes de « sujet-prédicat » ou en termes de « modes distinctifs » projette donc deux univers qui s'opposent. Enchaîner comme ceci plutôt que comme cela, c'est impliquer des valeurs et mettre en œuvre des rapports qui configurent nos perceptions et sont configurés par elles. Lorsque nous remarquons un nouvel usage, ce n'est donc pas *seulement* comme une perte qu'il faut l'aborder : il reste à mesurer les changements que cet usage implique, pour le meilleur ou pour le pire (loin de moi l'idée de faire de ces changements l'instrument d'un progrès). Qu'en est-il, alors, de la fluidité ?

Dans « Éloge de la honte », le même Renaud Camus donne un exemple de l'attitude sans vergogne caractéristique de la société « soi-mémiste » qu'il dénonce. Il s'agit d'un petit récit illustrant les conduites banales qui rompent avec « tout partage de l'espace social (autant dire de l'espace tout court) » (2004 : 156) dans des « millions d'occurrences si petites [...], que la loi ne saurait être invitée à y mettre son nez [...] » (*ibid.* : 158) :

Et comprendra très bien ce que je veux dire quiconque a tâché de signifier poliment au locataire de l'appartement du dessus que Skyrock à toute berzingue à deux heures du matin, ce n'était décidément plus possible, et s'est vu signifier sans circonvolutions que si vous ne pouvez pas dormir c'est entièrement votre problème, hein, pas le mien, est-ce que je vais frapper chez vous au milieu de la nuit, moi, et si vous n'êtes pas content vous n'avez qu'à déménager, c'est pas les trous à rats qui manquent à Landemeau. (Ibid.)

Dans ce micro-récit exemplaire, le discours narratif, dont une partie est rapportée sur le mode indirect

libre («Skyrock à toute berzingue à deux heures du matin, ce n'était décidément plus possible»), se transforme en un discours que l'on pourrait qualifier, faute de mieux, d'indirect-direct, puisqu'il glisse subrepticement d'un mode («que si...») à un autre («...vous ne pouvez pas dormir...»). Les marques formelles de la citation disparaissent, de sorte que la parole de l'autre semble gruger la voix narrative qui, jusque-là, prenait le récit en charge, évacuant au passage les marques du style soutenu propre à l'écrit au profit de marques d'un style «parlé»⁶. La narration de cet incident de voisinage donne très efficacement à saisir l'art de se dégager de toute responsabilité civile en retournant l'offense contre l'offensé; mais, par le glissement vers le style direct et la gradation correspondante des marques oralisées de subjectivité et d'affect, elle donne à sentir, dans le mouvement même du discours, l'envahissement de la parole de l'autre qui, au bout du compte, occupe tout le terrain. Cette sensation d'envahissement va de pair avec une sensation de fluidité: nuls guillemets n'encadrent la réplique, nul point n'en arrête le cours. La chaîne en assonance des «c'est», «est-ce», «et si», «c'est» renforce l'impression d'un flot de paroles ininterrompu balayant tout sur son passage.

La fluidité passe donc, techniquement, par le renversement en cours de route du discours indirect en discours direct et l'effacement des marques typographiques de la parole d'autrui (les guillemets). La prise en charge de ce discours par la voix narrative, qui, au départ, met le récit à distance, disparaît en chemin, d'où l'effet d'un rapprochement qui accompagne le flux de parole. La hiérarchie et le surplomb narratifs sont abolis, la frontière entre les discours (indirect/direct; narratif/non narratif) est franchie dans un flux verbal continu. Nous percevons toutefois clairement qu'il y a passage, renversement, rapprochement: contrairement à l'exemple cité plus haut (France-Yaourt), les frontières ne disparaissent pas complètement et les différences sont maintenues; la transformation du style, des temps verbaux et des embrayeurs signale sans ambiguïté au lecteur que l'on

est passé à un autre régime de parole, tandis qu'avec «sur comment», la différence entre les modes affirmatif et interrogatif disparaît comme telle, d'où l'impossibilité de percevoir le passage. La fluidité implique l'atténuation des marques distinctives et le glissement, sans pause ni transition, d'un régime discursif à un autre, mais elle n'implique pas l'abolition des différences ni celle des frontières: qu'elles soient franchies sans autre forme de procès ne signifie pas qu'elles ont disparu de l'horizon «d'entente». Le lecteur s'y retrouve sans difficulté, il sait «qui parle», tout en ressentant l'intrusion de cette parole dans le champ de la narration. Cet effet sert à merveille le propos de Renaud Camus: le partage de la parole (l'invasion «sans vergogne» de l'autre) et le partage de l'espace social se recourent parfaitement. C'est là un effet particulier qu'on ne saurait généraliser, mais qui nous permet de considérer le discours d'autrui comme un lieu d'enchaînement significatif. La facilité avec laquelle nous entrons dans ce type de narration indique enfin qu'il ne s'agit pas d'une pratique avant-gardiste: nous avons déjà assimilé ce mode d'enchaînement, lequel ne compromet en rien la lisibilité du récit.

Renaud Camus montre, jusque dans son style, l'une des grandes caractéristiques du récit qui réside, fondamentalement, dans la relation. Raconter, c'est *relater*, mettre en contact différents personnages, des séries événementielles divergentes, des temporalités, des espaces, des savoirs et des imaginaires hétérogènes. Le récit est un terrain de rencontres. Mais la rencontre n'est pas seulement racontée, figurée, mise en récit ou commentée. Elle est aussi ce dont procède le récit, *ce qui le constitue sensiblement dans sa discursivité même*. C'est là que je me situe lorsque je cherche à distinguer une façon contemporaine d'enchaîner. Par ses accélérations spectaculaires et sa réflexion sur la syntaxe, Renaud Camus permet de faire ressortir la spécificité du croisement entre fluidité et contraste, mais il reste encore à donner un petit aperçu de modes d'enchaînement comparables, ne serait-ce que pour montrer qu'il ne s'agit pas là d'un cas isolé.

APERÇU DE L'ART D'ENCHAÎNER
DANS LE RÉCIT CONTEMPORAIN

La pratique romanesque du monologue intérieur nous a habitués à une forme de fluidité liée à l'intériorité. Le «flux de conscience» est une suite verbale de pensées hétérogènes s'enchaînant en souplesse sur le mode associatif, sans souci pour la logique ou pour la cohérence. La fluidité de la pensée relève de la dictée de l'inconscient (pour reprendre la formule surréaliste) qu'elle narrativise et «cadre» au sein du roman. Dans la littérature contemporaine, fluidité et intériorité font encore la paire, mobilisant un horizon d'attente déjà bien établi. Dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, les pensées des auditeurs d'un concert de clavecin sont transcrites en autant de variations fragmentaires qui font entendre la «voix intérieure» de chacun d'eux. Dans ces variations, le discours atteint une certaine fluidité associative sans compromettre pour autant la lisibilité⁷. À côté de cela, on remarque une prudente «fluidisation» des discours rapportés; les paroles d'autrui sont, minimalement, signalées par des guillemets, mais elles ne sont pas annoncées:

Suivre. D'à côté. D'en dehors encore une fois. Comme d'habitude. Aider les autres petites filles à s'habiller parce que je ne suis pas assez mignonne pour jouer à la marguerite. «Elle est si habile de ses mains, Adrienne, elle sait si bien coudre déjà».

(Huston, 1984: 20)

L'absence de médiation narrative fluidifie l'intégration du discours d'autrui dans le discours intérieur, mais la frontière entre les deux s'inscrit avec netteté. Ce type de procédé fait de l'intériorité une sorte de voix-radio, capable de citer d'autres voix sans complètement les phagocyter puisque, visiblement, elle les distingue. Nous sommes bien à l'intérieur d'une conscience qui filtre et absorbe toute extériorité sans perdre son identité propre.

Dans *Ce qu'ils disent ou rien* d'Annie Ernaux, par contre, la frontière entre «moi» et les autres est subtilement brouillée. La narratrice raconte son adolescence dans une prise de parole intime, réflexive, lucide, aux antipodes de la «dictée de l'inconscient»;

elle se coupe des autres – en particulier des parents, de la mère –, mais elle est habitée, hantée et même «parlée» par eux:

L'année dernière pourtant je ne pensais qu'à rentrer en seconde C, il faut dire que les profs nous flanquaient la pétoche, juste, très juste, vos notes... Calmes, distingués, mais ça veut dire macache pour C, vous n'avez qu'à être plus intelligents, pas notre faute. À la maison, elle râlait sec, huit en math! c'est pas gras, quand on en met un coup on y arrive. Tu veux finir en usine peut-être? Je sais bien qu'elle a raison, rien à dire contre, si je n'étais pas allée en seconde, couic, le boulot. Tout de même, quand elle me tannait en mars dernier au moment de l'orientation scolaire, je ne l'aimais pas, j'aurais préféré qu'elle ne dise rien. Maintenant, elle est rassurée, pas de pet jusqu'au bac [...]. (Ernaux, 1977: 10)

Le discours des professeurs («juste, très juste, vos notes»⁸) et celui d'«elle», la mère («huit en math! [...] Tu veux finir en usine peut-être?»), ne sont pas mis entre guillemets ni introduits par la narratrice de sorte qu'ils se mêlent à sa voix de façon très fluide. L'intériorité est maintenue dans une réflexivité forte, mais l'adolescente cite, sans le signaler, d'autres voix qui s'opposent à la sienne et qu'elle commente. La narratrice recrée de l'intérieur les conflits et les rapports de force qui la travaillent: il ne s'agit pas d'une joute verbale, comme chez Camus, mais d'un conflit latent où sa voix médite celles des autres qui ont (encore) autorité sur elle. Elle ne leur répond pas «en face»: sa parole est un repli mental, un retranchement, un après-coup. L'adolescente fait apparaître la violence d'autrui (sous ses deux versions professorale et maternelle) dans le surgissement abrupt des discours étrangers: ils «déboulent» sans annonce ni amorce, avec une brutalité que la fluidité rend sensible. L'effet d'intrusion verbale, déjà noté chez Camus, est indissociable ici de l'intériorisation des discours d'autrui.

La narratrice rassemble donc des voix d'abord séparées dans le temps et l'espace au sein d'une même temporalité réflexive, mais son identité est contaminée par les mots étrangers qu'elle convoque. D'une part, la voix adolescente est empruntée (la tournure familière «macache pour C», aujourd'hui

tombée en désuétude, le montre bien : elle parle le jargon des adolescents de son âge), d'autre part, elle porte l'empreinte des mots étrangers qu'elle énonce comme s'ils étaient les siens. Qui parle dans « pas de pet jusqu'au bac » : elle ou sa mère ? Et qui encore dans « couic, le boulot » ? L'absence de marques et d'indications fait ressortir l'intrusion brutale du discours d'autrui, mais elle tend aussi à effacer les frontières entre « moi » et les autres. Autant la narratrice intériorise et commente les mots étrangers, autant ces derniers la contaminent, marquant du même coup l'étrangeté de son propre discours, son « extériorité » même. Là où Huston conforte le cercle intime de chacune des consciences ou des voix, Ernaux le décompose *de l'intérieur*.

Le brouillage des frontières qui, chez Ernaux, problématise l'intériorité « sur les bords » participe d'un mouvement plus large au sein duquel la fluidité se détache d'une pensée librement associative – intérieure – pour rejoindre le flux des discours et des informations remettant l'intériorité en jeu. Dans *Le Cri du sablier*, Chloé Delaume raconte, dans un style dense au rythme travaillé, un « passé oppressant » (2001 : quatrième de couverture). Ses recherches stylistiques et formelles l'amènent à bousculer la syntaxe, à rompre de façon « criante » avec l'usage courant de la langue, mais elle intègre aussi dans son récit des façons de dire et de faire admises dans l'usage. Lire « [c]ar après fiancé et quelques foutraillons elle crut divines sucettes aux fables serties rosaces des mythiques androgynes qui peuvent refusionner » (*ibid.* : 104), c'est, d'abord, reconnaître un écart syntaxique par rapport à une norme établie. Sans aller jusqu'à l'illisibilité, la phrase fait obstacle à la transparence du sens, elle demande au lecteur un effort soutenu : la compréhension élémentaire bute sur les mots. En revanche, lire, dans l'incipit, « [l]es hommes nombreux forcèrent la porte. Réfugiée au-dedans je ne pouvais qu'entendre. À l'hôpital dit l'un trop tard notèrent les autres » (*ibid.* : 9), c'est remarquer une certaine étrangeté dans la formulation qui ne fait pas, toutefois, obstacle au sens. La dernière phrase constitue un bon exemple d'enchaînement fluide

d'éléments hétérogènes dont l'écart notable « tombe sous le sens ». L'effet produit est celui d'un monde-radio où les mots circulent de manière diffuse, dans un échange de voix sexuées, anonymes (sans visage). On pourrait dire, ici, que les voix étrangères restent au-dehors sans atteindre la voix narrative qui se tient « au-dedans ». Elles constituent un fond sonore sans reprise dialogique ou réflexive. Du même coup, l'autre envahit l'espace narratif : le lecteur apprend qu'une mort a eu lieu, mais il l'apprend, lui aussi, *au vol*, au détour de ces mots qui ne le visent pas plus qu'ils ne s'adressent au « je ». Paroles entrées par effraction, elles s'imposent dans une rumeur dont l'absence de marques distinctives (virgules, guillemets) donne à percevoir la circulation fluide. Ces paroles en l'air impliquent une narrativité et une dramatisation (depuis la découverte d'un ou plusieurs blessé[s] à envoyer d'urgence à l'hôpital jusqu'au constat du « trop tard »), mais le fait qu'elles se suivent presque sans arrêt souligne le contraste entre les deux assertions. Non seulement les deux voix ne sont pas séparées par une virgule, mais le discours direct n'est pas coupé de l'arbitrage narratif (« dit l'un [...] notèrent les autres »). *L'échange indifférent des voix* atteint par là même la narration qui participe du monde-radio où l'hétérogénéité des discours est, d'un même élan, donnée à sentir et neutralisée.

Alors que, chez Renaud Camus, la radio envahissante est l'amorce d'une lutte verbale épique entre le narrateur et le voisin sans vergogne, chez Chloé Delaume, ce sont les autres qui deviennent radio dans une rumeur envahissante, mais sans conflit, sans échange, sans « prise de bec ». Chez eux comme chez Ernaux, des seuils sont franchis, la limite entre « moi » et les autres devient poreuse. La fluidité des discours donne à sentir la fragilité des frontières entre les espaces privé et public, l'intérieur et l'extérieur, mais elle permet aussi de percevoir, chez Delaume, l'isolement d'un « je » devenu tout ouïe, en retrait des paroles extérieures qui se mêlent et s'échangent dans un flot sonore indifférent.

L'intériorité n'est pas, chez Delaume, évacuée : elle est maintenue comme un repli qui s'énonce non pas

directement mais dans le rapport second – parfois ludique⁹ – aux mots des autres et dans une capacité à les projeter comme *extérieurs*. L'absence de confrontation, de dialogue avec «ce qu'ils disent» conforte une posture énonciative en retrait, hors d'atteinte, dont la seule avancée dans le territoire d'autrui se joue au second degré, sur le terrain littéraire de l'écriture isolé du tout venant par son style, sa scansion manifestement *à part*. L'observatrice, en somme, ne fait pas partie du lot, et c'est en transformant des discours d'autrui en une vaste rumeur extérieure qu'elle conforte sa «posture intérieure», quasi inatteignable, faite de silence et d'écriture.

Les Autres, de Christine Angot, est une vaste orchestration de «ce qu'ils disent». La narratrice met diverses confidences au premier plan, qu'elle fait alterner : on passe sans transition d'un paragraphe à un autre, d'une histoire (d'une voix) à une autre, dans un cycle récurrent qui rythme l'ensemble du récit¹⁰. La narratrice est la caisse de résonance des mots des autres, elle les interroge et les transcrit dans un flux verbal où discours indirects et directs s'entrelacent étroitement :

Elles éclatent de rire au téléphone, disent qu'elles ne sont pas grandes, un mètre soixante, les cheveux courts. Qu'elles sont en pull et jean. Par exemple étudiantes en droit. Mère célibataire avec deux enfants. Ils sont à l'école. Elles reviennent à leur conversation professionnelle. Alors tu veux qu'on fasse l'amour au téléphone ? Il s'agit de ça. (Angot, 2001 : 18)

Dans cet extrait, les voix de «elles» sont racontées par un «il» dont le discours est pour ainsi dire réfracté par la voix narrative, celle qui décrète, à la fin, «Il s'agit de ça». Les voix sont ainsi «mixées», et c'est de façon très fluide que l'on passe de la narration («Elles reviennent à leur conversation professionnelle») au discours direct («Alors tu veux qu'on fasse l'amour au téléphone?») avec, aussi, des zones d'incertitude («Ils sont à l'école»). L'imbrication des voix et la fluidité de leur enchaînement projettent un «monde-radio» tout en discours, où la part intime, en l'occurrence sexuelle, s'extériorise. Il n'y a plus d'intériorité qui vaille.

Il en va de même – mais tout autrement – avec le premier roman de Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, dans lequel le narrateur raconte sa vie (si l'on veut) à la première personne, sans le moindre repli intérieur. Il est l'observateur du monde tel qu'il se dit, tel qu'il se montre, tel qu'il le pense ; s'il ne se prive pas de faire remarques, évaluations ou constats, il est lui-même l'objet de ses observations. Il fait donc partie de la rumeur qu'il commente sur le mode d'une longue conversation avec le lecteur, à son tour convié à entrer dans le «domaine de la lutte» (Houellebecq, 1994 : 14). Avec Houellebecq comme avec Angot, nous quittons sans l'ombre d'un doute le roman de l'intériorité au sein duquel la fluidité associative ou verbale a trouvé un terrain propice à l'épanouissement. À dire vrai, Houellebecq joue très peu, comparativement à Ernaux, Delaume ou Angot, sur la fluidité des discours ; à l'enchaînement fluide d'éléments narratifs et discursifs, il préfère l'usage des guillemets qui distinguent le discours des autres, le morcelant comme autant d'échantillons de ce qu'ils disent¹¹ ou comme des portions (tronquées) de dialogue. Dans un cas comme dans l'autre, le narrateur fait office de «régie» et il en va de même avec les discours rapportés sur le mode indirect¹². Ces procédés hérités du réalisme ont pour effet d'épingler les citations comme autant de prélèvements du discours social, dont l'exemplarité affichée sape la valorisation romanesque de la subjectivité. Mais à l'usage «extensif» des guillemets et du discours indirect correspondent quelques occurrences où les discours s'enchaînent de façon plus fluide. C'est le cas avec les propos de la réceptionniste rapportés, en principe, sur le mode indirect :

D'après elle, tout le monde devrait se conformer à une méthodologie rigoureuse basée sur la programmation structurée ; et au lieu de ça c'est l'anarchie, les programmes sont écrits n'importe comment, chacun fait ce qu'il veut dans son coin sans s'occuper des autres, il n'y a pas d'entente, il n'y a pas de projet général, il n'y a pas d'harmonie, Paris est une ville atroce, les gens ne se rencontrent pas, ils ne s'intéressent même pas à leur travail, tout est superficiel, chacun rentre chez soi à six heures, travail fini ou pas, tout le monde s'en fout. (Ibid. : 27)

Le recul narratif propre au discours indirect n'est momentanément plus perceptible. Les phrases semblent s'énoncer toutes seules, et c'est bien de cela qu'il s'agit: d'une quelconque litanie de plaintes qui passent du coq à l'âne comme si de rien n'était (on attendrait un point avant «Paris est une ville atroce», qui déplace l'objet des récriminations). Comme chez Camus, on a là une «sortie» qui évacue tout sur son passage, mais le personnage-narrateur de Houellebecq reste indifférent. C'est, d'ailleurs, comme enchaînement indifférencié d'éléments disparates que la fluidité se manifeste le mieux chez lui, jouant autant de l'entendu que du vu: le monde-télé prend le pas sur le monde-radio. On passe sans crier gare d'éléments d'information caractérisant un «type» ou un échange à des détails anodins:

Il n'arrête pas de parler de fric et de placements [...]. Il compte sur un taux d'augmentation légèrement supérieur à l'inflation. Il me fatigue un peu; je n'arrive pas vraiment à lui répondre. Sa moustache bouge. (Ibid.: 18; je souligne); Afin d'accréditer l'idée je prononce quelques phrases sur les normes scandinaves et la commutation de réseaux; Schnäbele, sur la défensive, se replie sur sa chaise; je vais me chercher une crème caramel. (Ibid.: 59; je souligne)

L'important et l'accessoire sont mis sur un même plan, sans distinction ni hiérarchie. L'attelage entre l'abstrait et le concret (exemple deux), entre le typique et le contingent (exemple un) envahit l'espace romanesque dont les séquences spatio-temporelles sont discrètement disparates et, pour finir, ne mènent à rien. C'est dans ce type d'enchaînement que se déclare «l'articulation plus plate, plus concise, plus morne» (ibid.: 42) qui, selon le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, reste à inventer pour dire l'uniformisation du monde contemporain et l'impossibilité des relations humaines (ibid.: 16).

On retrouve cette indifférenciation du réel dans *L'Appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint. La tonalité de Toussaint est certes plus enjouée que celle de Houellebecq, mais l'indifférence à ce qui arrive et l'étrange lutte qui s'engage contre la «réalité» sont bel et bien à l'œuvre. Pour Michel Biron, ce roman n'a

«rien à représenter sinon [...] une succession rapide et désordonnée d'images relevant de la contiguïté du vidéoclip plutôt que de la continuité du long métrage» (1989: 12). Le récit va son train sans que l'on sache où il mène; actions, paysages et discours se suivent sans fil directeur apparent:

Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux. Le restaurant présentait une enseigne lumineuse et nous avions accès à la salle par une petite porte de jardin, grillagée, qui donnait sur la rue. Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien, que je saluai à distance dans l'allée, tout en craignant d'être un peu en avance. Mais pas du tout, pas du tout, et, inclinant son accueillant visage baigné de reflets rouges, il m'apprit d'un air navré que c'était complet. Full, dit-il. Full, dis-je. Full, dit-il. Well, dis-je, et, rebroussant chemin, j'allai m'en ouvrir à Pascale. (Toussaint, 1988: 76)

Ce passage, d'abord très visuel, enchaîne de façon fluide une série de plans (le ciel, le restaurant, le perron) dont les deux premiers sont disjoints. Étrange promenade, en effet, où l'on passe sans transition du ciel au restaurant dans une suite qui, loin de marquer son caractère elliptique, semble naturellement glisser d'un plan à un autre. La temporalité n'est pas non plus dénuée d'étrangeté: à la paradoxale vitesse qui fait de chaque plan visuel une sorte de pause contemplative, sur laquelle on ne s'arrête pourtant pas, correspond la lenteur piétinante du dialogue, dont le caractère accessoire ressort d'autant plus que l'on sait déjà de quoi il retourne (le restaurant est complet). Il est cependant rapporté *verbatim*, les paroles prononcées faisant écho aux verbes introducteurs dans un combat terme à terme assez comique. Nulle ambiguïté n'accompagne ces paroles, on sait parfaitement qui parle, mais l'absence de guillemets comme d'italiques (il s'agit pourtant de mots étrangers) égalise le rapport entre discours direct et code narratif au sein de phrases très brèves qui contrastent avec l'amplitude du passage. À la fluidité saccadée du «dialogue» correspond une fluidité plus douce qui enchaîne des éléments visuels à distance.

Comme chez Houellebecq, le « je » s'extériorise (dans le combat verbal) et l'accessoire se déploie; comme chez Ernaux, les frontières entre le narrateur et les autres deviennent momentanément poreuses, mais la fluidité fait aussi l'objet, chez Toussaint, d'un jeu de vitesses et de variations dont la relative étrangeté n'est peut-être pas sans rapport avec le monde-télé dont il a déjà été question.

DYNAMIQUE DES FLUIDES

Au terme de cet aperçu, j'espère avoir fait ressortir l'enchaînement fluide d'éléments disparates comme un trait du récit contemporain. Loin de reposer sur des « charnières » ou sur des « transitions » capables de ménager le *passage* entre des parties distinctes et séparées, la fluidité contemporaine tend à passer directement, *sans transition*, d'un élément à un autre et à brouiller, sans les effacer, des frontières distinctives. L'échange verbal (et, tout particulièrement, le rapport qui s'instaure entre le « je » qui raconte et les autres) ressort comme un laboratoire où les manières d'enchaîner contemporaines se déplacent de façon très inventive. Sans chercher à minimiser les différences entre les cas abordés (bien au contraire), je constate que c'est sur le plan des discours rapportés que la fluidité contemporaine se démarque le mieux. En effet, elle se déploie sur le fond d'un code romanesque bien établi, ce qui permet de pointer précisément l'amenuisement des frontières et l'absence de transition. Loin de « ménager » l'écart entre les voix, la fluidité l'accentue (d'où l'effet d'intrusion, de brusquerie, de contamination ou de saturation de la parole) et le rend parfois problématique (« qui parle? », me suis-je demandé ici et là). Il est également apparu que le flux n'est pas, dans le roman contemporain, réservé au discours intérieur supposément libéré des règles de la syntaxe et de la cohérence. La fluidisation, parfois très ponctuelle, des éléments du récit participe plutôt du renouvellement contemporain du réalisme¹³: si elle passe par un point de vue individuel ou intime, elle se projette comme extérieure, comme mode d'apparition du monde qui déborde les frontières de la conscience ou encore

l'envahit, la contamine. Enfin, malgré la particularité de la mise en forme perceptible chez Delaume ou Angot, il semble que la fluidité n'implique pas l'illisibilité, loin de là. On comprend par là que l'égalisation des paroles, des événements ou des descriptions enchaînés presque sans transition participe aujourd'hui de notre horizon d'attente au même titre que la distinction syntaxique plus « articulée »: les distinctions persistent, les marques et les articulations, elles, s'atténuent, se déplacent, disparaissent. La différenciation des éléments du roman (narration/dialogue/description) et la hiérarchie entre l'important et l'accessoire constituent encore des repères, mais ces repères permettent de déplacer des frontières au sein du récit et de jouer avec elles. Le souci de l'enchaînement n'a plus l'élégance classique pour horizon: d'autres façons de faire sont à l'œuvre qui, loin de signaler une perte pure et simple, pointeront vers autre chose, mais quoi?

On pourrait se demander, par exemple, si la technique du montage qui, à l'ère des ordinateurs personnels, participe à la « fabrique de la prose » autant que la syntaxe n'est pas en partie responsable de ces nouvelles façons de faire qui travaillent des poétiques romanesques très éloignées les unes des autres. La technique du montage est souvent associée, en littérature, à la discontinuité, à la répartition non linéaire du texte. Or, dans le deuxième numéro de la *Revue de littérature générale*, l'écriture est vue comme un tressage, un montage, un mixage, un couper-coller ou un *sampling*; elle produit des textes non linéaires, fragmentés, *mais aussi continus*. Il importe de souligner ce dernier aspect, trop souvent laissé de côté à propos de montage. Pierre Alféri et Olivier Cadiot parlent ainsi de mixage et de techniques mixtes, insistant à la fois sur l'hétérogénéité (des techniques, des matériaux) et sur la fluidité de la prose:

Calculs et fluides : le flux des phrases dégrade et fonde plus ou moins les formations denses qu'il déplace. Digestion, c'est-à-dire aussi bien vitesse. Les contours d'un corps étrange dans le texte peuvent s'effacer pour mieux ressortir ensuite.

(Alféri et Cadiot, 1996)

Pour eux, la fluidité mixte de la littérature est affaire de technique mais aussi de surfaces, car il est temps d'en finir avec la « perspective illusionniste » d'une « profondeur » (*ibid.*). La mise à plat du texte (ou, peut-être, sa perception « écranique ») coïncide étrangement avec la mise à plat de la réalité qui défile comme une bande sonore ou un film, le défilement lui-même produisant des reliefs, des contrastes, des vitesses et des effets sensibles susceptibles d'intensifier, d'aiguiser notre perception de la platitude ou de la rumeur du monde.

Cela m'amène à revenir, pour conclure, à la question posée par le narrateur de Houellebecq, pour qui technique d'écriture et perception de la réalité sont liées¹⁴.

Dans l'extériorisation des voix chez Delaume, dans la reprise intérieure d'un dialogue qui n'a pas eu lieu chez Ernaux, dans la nullité du duel verbal chez Toussaint, dans les dialogues tronqués chez Houellebecq, on pourrait voir aussi, en effet, le signe d'une difficulté à échanger, à entrer en relation avec l'autre bien que cet autre soit omniprésent. De la même façon, la succession brutale des discours et des événements, le cours fluide et hasardeux des choses seraient représentatifs de notre train de vie déboussolé, mais pris de vitesse. La contiguïté narrative, dont Michel Biron parle à propos de *L'Appareil photo* de Toussaint, serait à l'image de nos vies sans autorité, suite ininterrompue d'incidents et d'impressions qui s'enchaînent sans logique ni nécessité apparente. Il serait oiseux de prétendre qu'entre les univers désenchantés de Houellebecq, Delaume ou Ernaux et le nôtre, il n'existe aucun rapport : ces romans renouent avec la représentation, ils impliquent des modes et des figures que le lecteur actualise et comprend à sa manière. Des représentations du monde prennent donc forme, entre autres à partir de ces modes d'enchaînement, mais le roman n'est pas pour autant un simple reflet de la réalité. Celle-ci se réfracte à travers un ensemble de relations et de déplacements capables d'atteindre sensiblement le lecteur, de renouveler sa perception du monde dans le monde du récit¹⁵.

La fluidité des articulations syntaxique et romanesque des éléments du récit pourrait ainsi également relever d'une réfraction esthétique, littéraire, du milieu fluide et hétérogène dans lequel nous baignons. Ce *milieu médiatique* n'apporte pas seulement un flux incessant d'information et des archives monstrueuses (mais instables), pas seulement un surplus de statistiques, de sites, de données transférables, il apporte aussi une autre façon de concevoir le temps, l'espace, les « connexions ». Si nos perceptions sensibles sont bel et bien « appareillées » (Déotte, 2004), c'est-à-dire médiatisées par les dispositifs techniques, on peut considérer que la fluidité hétérogène perçue dans le roman a quelque chose à voir avec des modes d'apparaître contemporains associés aux nouveaux médias qui imprègnent l'écriture et l'univers romanesques. Les termes de monde-radio et de monde-télé mentionnés dans mes analyses pointent en ce sens.

À propos de l'« écriture de montage » (*ibid.* : 297) que serait le cinéma, Jean-Louis Déotte parle d'« hétérogénéité » temporelle (*ibid.*) et de « fluidité » (*ibid.* : 311). Dans son éloge du *zapping*, Hervé Fischer se réjouit de voir que « la succession d'informations non liées » succède « aux vertus, comme aux réductions de la linéarité classique » (2002 : 55) :

La linéarité reflétait l'ordre du monde, consolidé par une syntaxe et une grammaire strictes et autoritaires. Le zapping fait sauter l'autorité de la grammaire et de la syntaxe, donc la structure, donc la structure sociale et familiale et l'architecture du monde. [...] Il est la mobilité de l'esprit. (Ibid. : 56)

À cet éloge qui oppose, de façon dichotomique, l'*architecture* (immobile) de la syntaxe à la *mobilité* (fluide) du *zapping*, correspond l'approche de Patrick J. Brunet, plus critique vis-à-vis du mode de pensée favorisé par l'environnement numérique. Dans le passage suivant, le rapport entre la fluidité d'un *continuum* et l'hétérogénéité fragmentaire est clairement posé :

La praxis de l'Internet (qui ne peut être perçue comme un déroulement linéaire et continu) n'est constituée que de fragments, de ruptures successives, de passages d'un contenu à

un autre ou d'une interaction à une autre. Des ruptures successives sont provoquées par les passerelles qu'offrent les hyperliens pour passer d'une page d'information à une autre, d'un site Web à un autre ou d'un support écrit à un support imagé ou sonore. Ces passerelles peuvent donner l'illusion de continuité alors qu'il s'agit de ruptures. (2002 : 69-70)

Les divers modes d'enchaînement liés aux médias contemporains seraient à développer et à différencier, mais il semble que, globalement, nous baignions sans même nous en apercevoir dans des flux hétérogènes avec lesquels nous interagissons sans heurts, sans étonnement, sans conflits (sinon, parfois, de voisinage)... L'enchaînement m'apparaît comme un des lieux où l'intermédialité à l'œuvre au sein de chaque média se manifeste le mieux. Le choix d'aborder la fluidité dans le récit contemporain vient de la conscience de ce milieu intermédial diffus où fluidité et hétérogénéité se croisent. Qu'on le glorifie ou qu'on s'en inquiète, ce milieu imprègne et modifie (in)sensiblement nos façons de percevoir, de penser, d'écrire, d'associer, de raconter. Le « soi-même » invoqué par Renaud Camus rate cette imprégnation du milieu médiatique qui, *volens nolens*, appareille nos « visions du monde ». Dans la littérature contemporaine, le mode d'apparaître fluide entre en interaction avec d'autres modes dont, bien sûr, l'articulation syntaxique et l'ordre chronologique et causal du récit. Car la « vieille » syntaxe n'a pas encore rendu les armes : elle compose avec ces flux, en joue, les rend d'autant plus sensibles que le roman et l'écriture, qui ont la mémoire longue, résistent aux emportements de la mobilité et de la vitesse. C'est dans ce jeu croisé de *forces* sous-jacentes que le roman se transforme et forme notre capacité à voir ce dans quoi nous sommes plongés, nous tendant un miroir étrange que nous nous surprenons, encore, à interroger.

NOTES

1. P. Alféri (1991) et J.-P. Goux (1999) se sont intéressés de près à la syntaxe dans « la fabrique du continu ».
2. Les expressions « style limpide », « style fluide », « phrases qui coulent bien (ou mal) » connotent l'aisance. Elles attestent de la valeur communément reconnue à la fluidité comme marque d'élégance dans la continuité. C'est par rapport à cet usage courant que la fluidité, pour ainsi dire heurtée, que je perçois dans les récits contemporains se démarque.
3. P. V. Zima nous rappelle, fort justement, que les débats sur la dissolution de la syntaxe ne datent pas d'aujourd'hui et souligne l'absence de neutralité de la syntaxe : « On pourrait supposer que la structure de la phrase, de la plus grande unité analysée par la linguistique traditionnelle (de Bloomfield), est un phénomène neutre, situé au-delà des antagonismes sociaux et des conflits idéologiques. Or, cette supposition s'avère être fautive lorsqu'on considère les débats et les conflits stylistiques (esthétiques) du passé » (2000, 118). En 1947, R. Barthes affirmait que « [c]roire à une grammaire unique, pratiquer une langue française *pure*, c'était prolonger ce fameux mythe de la clarté française dont le destin est si étroitement lié à l'histoire de la France ». « Le problème, pour les écrivains d'aujourd'hui, c'est donc de couper l'écriture de ses origines historiques, c'est-à-dire en fait politiques » (2002 : 96 et 97).
4. R. Camus propose deux reformulations de l'exemple de France-Yaourt qui sont, effectivement, plus longues, plus complexes : « Au sein de l'entreprise France-Yaourt, nous nous sommes beaucoup interrogés sur ceci : comment concilier la plus grande onctuosité concevable avec notre solide tradition de laitages à très basse teneur calorique ? » ; « Chez France-Yaourt, la question que se sont posée nos ingénieurs sécurité minceur est celle-ci : comment combiner, etc. » (2004 : 78-79 et 79).
5. On peut raisonnablement supposer que le souci de France-Yaourt pour l'onctuosité et la basse teneur calorique de ses produits laitiers n'intéresse pas la planète entière, ce qui n'enlève rien à la valeur accordée à la parole simple, directe et économique dans la société contemporaine.
6. Notons que le style soutenu de la voix narrative qui encadre le début du récit avec toute la distance requise est déjà contaminé par une forme d'oralité plus relâchée et porteuse d'émotion : « à toute berzingue » est une locution indubitablement familière qui marque l'excès avec une emphase que le changement de registre répercute – le narrateur lui-même ne se montre-t-il pas, dans cet écart de langage, quelque peu excessif ?
7. On retrouve le même principe dans le monologue intérieur de Molly Bloom, qui dérive de façon fluide, sans aucun signe de ponctuation, d'une « pensée » à une autre (Joyce, 1986 : 608-644). Dans ce cas, nous sommes à la limite du lisible, la fluidité de l'écriture non ponctuée faisant, paradoxalement, obstacle à la lecture fluide du passage. Chez N. Huston, ce type de jeu avec la ponctuation reste localisé et évite l'illisibilité : « Elle a entendu parler de slips chauffants que les mecs peuvent porter pour se faire cuire les couilles, franchement comment veut-elle qu'on bande avec des trucs comme ça et si on veut baiser le matin il faudrait que je mette le slip d'abord et

pour combien de temps est-ce que c'est comme un œuf à la coque ou un œuf mollet non mais ça va pas non ? » (1984 : 29).

8. Il faut distinguer cette citation du passage suivant, que l'on attribue également aux profs : « vous n'avez qu'à être plus intelligents, pas notre faute ». Ces paroles n'ont vraisemblablement pas été prononcées. Il s'agirait plutôt de la traduction intérieure de ce que les profs auraient seulement donné à entendre. L'absence d'indication et de marques fragilise, on le voit, la frontière entre les paroles qui auraient été effectivement prononcées et celles qui traduiraient une simple attitude.

9. Voici un exemple : « J'aimerais lui clouer le bec dit-elle en s'approchant l'oreiller à la main. C'est ainsi que la mère nomma Chloé la fille de l'aume parce qu'il est quand même grand temps de se décider Madame dit le pédiatre reprenez donc un Temesta » (Delaume, 2001 : 29). Dans ce passage, la narratrice met celle qu'elle appelle « l'enfant » à distance d'elle-même. Alors qu'elle raconte comment « la mère » lui trouva son nom, elle se baptise dans et par l'écriture *en jouant sur les mots*. Elle se donne un nom en retournant contre la mère le désir de meurtre, renversant le sens des paroles prononcées en miroir sonore, faisant advenir Chloé, clouant le bec à la mère. À ce miroir sonore *ludique et créateur* correspond la ligne de fuite des mots des autres dont le flux mêlé est assez contrasté ici. On retrouve la « fluidité heurtée » de la narration et du discours rapporté, l'absence de ponctuation et de marquage, mais le dernier segment (« reprenez donc un Temesta ») relève du coq à l'âne. En ce sens, l'hétérogénéité des éléments du discours mis sur un même plan se double d'une hétérogénéité des éléments de sens placés les uns à la suite des autres (quel est le rapport entre la nécessité de se décider à baptiser l'enfant et celle de prendre un autre comprimé ?) dans une enfilade discursive et narrative non dénuée d'humour.

10. Je n'inclus pas le montage des voix dans cette réflexion sur l'enchaînement, dans la mesure où la série prend assez rapidement le dessus sur la succession hétérogène : c'est le retour régulier et attendu de telle ou telle voix qui s'impose une fois passée la désorientation initiale. Ce montage régulé de voix hétérogènes n'est bien sûr pas sans rapport avec la fluidité, mais il mobilise d'autres forces – celle de la série, notamment – plus déterminantes.

11. « Il a aussi une pochette qui dépasse de sa veste, plutôt dans le style "voyage sur la planète Mars", et une cravate assortie. Tout son habillement évoque le personnage du cadre commercial hyper dynamique, ne manquant pas d'humour. Quant à moi je suis vêtu d'une parka matelassée et d'un gros pull style "week-end aux Hébrides". J' imagine que dans le jeu de rôles qui est en train de se mettre en place je représenterai l'"homme système", le technicien compétent mais un peu bourru, n'ayant pas le temps de s'occuper de son habillement, et foncièrement incapable de dialoguer avec l'utilisateur » (Houellebecq, 1994 : 53).

12. L'exemple suivant propose un mélange de portions de dialogue et de discours indirect : « À midi, nous sommes interrompus par une sonnerie stridente et désagréable. Schnäbele ondule vers nous : "On mange ensemble ?..." C'est pratiquement sans réplique. Il nous déclare qu'il a quelques petites choses à faire avant le repas, il s'en excuse. Mais nous pouvons venir avec lui, comme ça il nous fera "visiter la maison".

Il nous entraîne dans les couloirs ; son acolyte nous suit, deux pas derrière. Tisserand réussit à me glisser qu'il aurait "préféré manger avec les deux minettes du troisième rang" » (Houellebecq, 1994 : 56).

13. D. Viart parle d'un « retour à la littérature "transitive" », caractérisé par un retour au récit, au réel, à l'expression de soi et à l'imagination (2001 : 319 et 322).

14. On se souvient que, pour le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, « l'articulation plus plate, plus concise, plus morne » (Houellebecq, 1994 : 42) qui reste à inventer est indissociable des relations humaines impossibles et de l'uniformisation du monde contemporain (*ibid.* : 16).

15. Je renvoie ici à la thèse bien connue des formalistes russes sur la défamiliarisation. Voir à ce propos l'article de C. Ginzburg sur *l'étrangement* (2001).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFÉRI, P. [1991] : *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois.
ALFÉRI, P. et O. CADIOT [1996] : « Digest », *Revue de littérature générale*, n° 2, Paris, P.O.L., n.p.
ANGOT, C. [2001] : *Les Autres*, Paris, Stock.
BARTHES, R. [2002] : « Responsabilité de la grammaire », *Œuvres complètes*, t. 1 (1942-1961), Paris, Seuil, 96-98.
BIRON, M. [1989] : « "Fatiguer la réalité", *L'Appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint », *Spirale*, n° 87, avril, 12.
BRUNET, P.J. [2002] : « Internet et la culture de la rupture », dans C. Vandendorpe et D. Bachand (dir.), *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota bene, 61-74.
CAMUS, R. [2004] : *Syntaxe ou l'autre dans la langue*, Paris, P.O.L.
DELAUME, C. [2001] : *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago.
DÉOTTE, J.-L. [2004] : *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes.
ERNAUX, A. [1977] : *Ce qu'ils disent ou rien et autres conférences*, Paris, Gallimard.
FISCHER, H. [2002] : « De la connaissance en arabesque. Éloge du zapping », dans C. Vandendorpe et D. Bachand (dir.), *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota bene, 55-60.
GINZBURG, C. [2001] : « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 15-36.
GOUX, J.-P. [1999] : *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon.
HOUELLEBECQ, M. [1994] : *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau.
HUSTON, N. [(1981) 1984] : *Les Variations Goldberg, romance*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
JOYCE, J. [(1922) 1986] : *Ulysses*, Londres, Penguin Books.
TOUSSAINT, J.-P. [1988] : *L'Appareil photo*, Paris, Minuit.
VIART, D. [2001] : « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans M. Touret et F. Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 317-336.
ZIMA, P.V. [(1985) 2000] : *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

L'AUTORITÉ NARRATIVE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

EXPLOITATIONS ET REDÉFINITIONS

FRANCES FORTIER ET ANDRÉE MERCIER

Pour moi – pour nous, les gens de la Nouvelle Fiction –, il ne saurait y avoir de jeu sans enjeu [...]. Il y a longtemps que les derniers témoins se sont fait égorger et si nous racontons des histoires, ce n'est pas pour être crus, mais, comme le font les Sakalaves de Madagascar, pour retourner les morts.

(Petit, 1999 : 19)

En marge d'une production littéraire qui fait son miel des impasses narratives et autres vicissitudes autobiographiques, des fictions littéraires contemporaines affichent sans fausse pudeur un désir de raconter et s'emploient, sans trop en avoir l'air, à réinvestir autrement les codes narratifs. La critique a remarqué ce phénomène du retour au récit, à une nouvelle lisibilité qui serait au cœur de l'esthétique postmoderne, à une transivité narrative qui prétend donner sens au monde. Sur le mode du constat (Blanckeman et Millois, 2004; Chénétier, 1989), du manifeste (Petit, 1999), du commentaire (Moreau, 1992) ou du survol historique (Brunel, 2001), les travaux qui tentent de cerner cette réalité abondent. Dominique Viart, par exemple, constate ce besoin de sens dans son étude du *Roman français au XX^e siècle* (1999) et conclut qu'il s'exprime aujourd'hui par le souci éthique qui caractérise le narrateur contemporain, dont le questionnement porte explicitement soit sur la matière diégétique, soit sur les déformations et trahisons inhérentes à toute mise en récit, soit encore sur les modes d'appropriation de cette matière, soit enfin sur sa propre identité. Pour nous, ces interrogations, qui ressortissent à la forme du contenu, s'incarnent aussi dans des dispositifs formels susceptibles de réinventer le pacte romanesque.

L'activité romanesque repose de fait sur un contrat tacite selon lequel la relation des faits est présentée de manière à ce que le lecteur adhère à l'histoire racontée. C'est ce qu'on appelle le pacte d'illusion consentie, ou *captatio illusionis*, qui nous fait accepter comme allant de soi la narration omnisciente, par exemple, ou la description d'événements n'ayant aucun fondement historique. Ce pacte repose sur un protocole dont les modalités ont certes varié au fil de l'histoire littéraire, mais qui présuppose toujours l'existence d'une autorité narrative, « avant

tout comprise comme l'autorité de la voix narrative» (Cavillac, 1995 : 25). Cette autorité narrative a été mise à mal par l'expérimentation littéraire : qu'on pense aux avancées telquelliennes où les textes s'auto-engendraient ou, à l'inverse, à l'omniprésence du *je* dans la fiction contemporaine, qui disserte de mille manières sur l'impossibilité de raconter – expérimentation ayant pour effet de compromettre l'histoire et sa narration. Le présent article vise la mise au jour des procédés, dans des textes à la visée narrative explicite, qui problématisent expressément l'autorité narrative et la redéfinissent, sans pour autant sacrifier la *captatio illusionis*¹.

Une inflexion des codes narratifs, parfois subtile, parfois ostentatoire, se donne à lire dans les trois textes retenus ici : *Un an* de Jean Echenoz (1997), *L'Histoire de Pi* de Yann Martel (2003), *Lauve le pur* de Richard Millet (2000). À dominante événementielle mais savantes, ces fictions ont pris acte des conventions consacrées par l'usage, ainsi que des ruptures et des expérimentations de la modernité ; elles représentent autant de manières de déployer et de mettre en jeu l'autorité narrative, que ce soit par une problématisation précise du statut du narrateur, par la médiatisation de sa parole qui n'advient que par l'entremise d'autres voix ou par sa figuration en situation d'interlocution.

UN AN DE JEAN ECHENOZ²

On connaît bien la manière Echenoz : détournement des modèles romanesques, profusion de descriptions, personnages à l'étrangeté délirante, métalepses et clins d'œil textuels créent un univers singulier, où la maîtrise de l'écriture sert une ironie malicieuse³. Avec *Un an*, le jeu se complexifie et confine à la mystification. Dans ce «road story» mâtiné de polar, une jeune femme en fuite, Victoire, erre pendant près d'un an dans le sud-ouest de la France, de peur qu'on ne l'accuse du meurtre de son compagnon Félix qu'elle a trouvé mort auprès d'elle un matin de février. Son périple, ponctué des visites imprévisibles de Louis-Philippe, un ami commun qui l'informe des développements de l'affaire, s'achève sur

un coup de théâtre : rentrée à Paris à l'instigation de Louis-Philippe – qui lui affirme que tout danger est écarté –, Victoire se retrouve nez à nez avec un Félix bien vivant, qui lui apprend, ô surprise, le suicide, déjà vieux de près d'un an, d'après Louis-Philippe. Le lecteur, médusé par cette entourloupette – le mort est bien vivant alors que le vivant est tout à fait mort –, n'a d'autres ressources que de reprendre sa lecture depuis le début pour tenter de déceler la présence d'indices qui auraient pu laisser entrevoir un tel dénouement. Peine perdue : il a bel et bien été berné par le narrateur de l'histoire, qui n'a jamais laissé entrevoir la possibilité de cette finale en queue de poisson défiant toute logique narrative⁴.

Un tel roman, qui déjoue si ostensiblement les codes narratifs en usage, pousse à son extrême limite la toute-puissance de l'autorité narrative. Par convention, la transmission narrative repose, comme la narratologie et la pragmatique l'ont montré, sur une autorité narrative qui se manifeste différemment selon les régimes de narration. Ainsi, tacitement, l'autorité d'un narrateur «absent» d'un roman en régime hétérodiégétique⁵ se construit par son omniscience (accès direct aux consciences des protagonistes), par l'adhésion à son propre discours et par sa compétence à relater les faits de manière cohérente. Une entorse à l'une ou l'autre de ces variables engage une remise en cause de l'autorité narrative, ici manifestée d'une manière pour le moins insolite : en principe, le narrateur doit savoir si ses personnages sont morts ou vifs ; à défaut, il sera pris en flagrant délit de manipulation.

Il n'en a pas toujours été tel. Comme le rappelle Cécile Cavillac, dans un article intitulé «Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle» (1995), la narration omnisciente est une convention qui, bien qu'elle aille de soi pour les lecteurs de fiction que nous sommes, était pourtant irrecevable jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle. Ce droit de connaître des faits que nul témoin ne peut attester, d'accéder aux pensées les plus intimes des personnages, n'était pas admis. Ne pouvant se permettre d'agir comme un fabulateur, le narrateur se

voyait soumis à un strict protocole pragmatique et devait recourir à toutes sortes d'expédients pour justifier sa connaissance des faits⁶. Cette obligation conduira par exemple les romans de chevalerie à jouer d'un « paradoxe naïvement retors », comme le souligne Cavillac (1995 : 24) : plus les faits racontés sont extraordinaires, merveilleux, plus ils risquent d'être connus. Autrement dit, plus l'histoire est empiriquement invraisemblable, plus la vraisemblance pragmatique sera sauve : le narrateur est alors tout à fait justifié d'avoir eu écho de tels événements. C'est dire qu'à l'inverse, les faits et les êtres ordinaires, « la sphère du privé, du personnel, de l'humble, de l'obscur » (*ibid.* : 27), se heurtent à la difficulté de leur mise en récit. Au fil du temps, l'omniscience est devenue recevable et le narrateur, du moment qu'il est hétérodiégétique et non représenté dans le récit, se voit reconnaître d'emblée par le lecteur une autorité absolue en matière de savoir⁷. Progressivement délaissée par les expérimentations textuelles du XX^e siècle, gagnée par le soupçon, la narration omnisciente a peu à peu cédé sa place à des narrations auctoriales qui mettent en évidence leur autorité narrative en interprétant de mille manières l'impossibilité fondamentale de raconter.

Si *Un an* recourt à la conception conventionnelle de la narration omnisciente pour duper son lecteur, stratégie dont l'effet peut sembler à première vue strictement ludique, nous croyons pouvoir y lire en outre un enjeu majeur, lié précisément à une déconstruction systématique de l'omniscience, et qui transparaît dans le texte à la faveur d'autres entorses, plus subtiles celles-là, à la convention narrative. Ces procédés, qui assurent l'autorité narrative tout en la déstabilisant, opèrent sur divers plans du texte, de la sélection d'informations à la structure narrative proprement dite, au gré d'incursions métaleptiques et d'inflexions des mécanismes autoréflexifs. Leur mise en perspective devrait permettre de faire apparaître très nettement le caractère métafictionnel d'*Un an*, aussi dissimulé soit-il sous une narration à première vue sans aspérité, qui nous faisait suivre à la trace les moindres déplacements de Victoire⁸ et assister à sa

déchéance progressive, alors qu'elle passe du statut de jeune Parisienne branchée à celui d'itinérante solitaire sale et dépenaillée, jouant les simples d'esprit.

La finale saisissante du texte, disions-nous, apparaît comme une rétention de savoir – une paralipse selon la terminologie narratologique – absolument incompatible avec la logique événementielle la plus élémentaire. Pour ostentatoire qu'elle soit dans sa façon d'indexer non seulement l'omniscience inhérente à la narration à la troisième personne mais tout autant l'omnipotence du narrateur, cette entorse était néanmoins appelée, préparée en quelque sorte, par toute une série d'infractions nettement plus discrètes et opérant en mode inverse : de fait, les nombreuses paralexes, avec leur information excédentaire, apparaissent à rebours comme autant de clins d'œil à la convention. Qu'il s'agisse de la brève évocation d'une « équipe d'adolescentes à queues de cheval, appareils dentaires et sacs de sport, en route vers le match nul » (UA : 11), de l'océan « trop éloigné pour qu'on put l'entendre » (UA : 23), mais où Victoire distingue malgré tout un radiotélégraphiste accoudé au bastingage d'un cargo rouge et noir (UA : 29) ou des pantalons de Gérard alors que « les côtes du velours noir produisaient en se frottant les unes aux autres une plainte étouffée, granuleuse, évoquant un roucoulement de pigeon en apnée, dont la tonalité s'aiguissait comme Gérard grimait de plus en plus vite » (UA : 33-4), le déséquilibre patent dans la gestion du savoir, tantôt retenu, tantôt excédentaire, fait ressortir davantage l'incongruité du code de focalisation, encore accentuée par la mise en scène insistante de l'incompétence focalisatrice du personnage.

La description minutieuse des innombrables intérieurs de voiture – on se souviendra que Victoire se déplace en auto-stop – participe d'une pareille visée ironique : une grosse Renault, un fourgon mortuaire, une R5 sans option, qui sent le chien sans chien, une Séat, un vieux modèle de Ford Escort, qui sent le chien avec chien, la prendront à bord tour à tour :

[...] outre leur personnalité, Victoire observait la marque, la couleur et l'aménagement de leur véhicule qui l'avancait vers un

but mal déterminé. Les premiers temps elle était attentive à ces détails, elle finit par y prendre de moins en moins garde. (UA:64)

Alors que le personnage délaisse la perception, le narrateur prend le relais en imitant en quelque sorte le regard particulier de celui-ci : viendront ainsi une vieille 505 avec chien mais sans odeur de chien, une Saab ardoise, une petite Fiat blanche (celle de Louis-Philippe), une Simca Horizon (celle de Gérard). Fragmenté, hachuré, le parcours de Victoire est une fuite sans but, « une errance en dents de scie, pas très contrôlée [...] s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre » (UA:63). Le personnage, à la différence du narrateur, dirions-nous malicieusement, ne maîtrise pas son univers : son incompétence sert toutefois très précisément la cause du narrateur.

Ce registre descriptif appuyé, en même temps qu'ironisé, dessine en creux les contours d'une instance narrative diffuse, non représentée certes, mais qui se manifeste de biais par des incursions métaleptiques inopinées. Si, par convention, l'omniscience doit servir dans un texte à supprimer les hiatus, à huiler la narration, à dissimuler les raccords par trop voyants, que dire d'un narrateur aux commentaires intempestifs de tous ordres, stylistiques, narratifs, pragmatiques, qui ne laisse jamais oublier sa présence, joue en virtuose de l'indirect libre, bref assume à l'excès sa fonction narrative ? « Quand cette histoire commence, Victoire ne connaît pas le moins du monde Bordeaux, ni plus généralement le sud-ouest de la France, mais elle connaît bien février qui est avec mars l'un des pires mois de Paris » (UA:8), dit ce narrateur qui instaure d'emblée son autorité narrative, sur le mode de l'énonciation réaliste, à peine pimentée d'un zeste parodique. D'autres interventions viendront raffermir cette autorité en accréditant sa compétence, que ce soit par la maîtrise affichée du déroulement diégétique – « et le lendemain de ce jour on lui vola naturellement sa bicyclette » (UA,60), « elle y passerait quand même une dizaine de jours, à Mimizan-Plage, le temps de s'habituer au cyclotourisme » (UA:51) –, qui déjoue

même les stratagèmes de Victoire pour semer d'éventuels poursuivants⁹, ou par celle, plus subtile, des pronoms de connivence, le nous et le vous¹⁰, qui agissent ici comme des marqueurs d'un lien entre le narrateur et sa protagoniste, lien pour le moins inattendu dans le cadre d'une narration hétérodiégétique. Paradoxalement, c'est précisément ce cumul d'incursions qui suscite l'adhésion de bonne foi à l'histoire racontée, et rend d'autant plus stupéfiante sa conclusion retorse.

Les multiples mises en abyme diégétiques et textuelles jouent le même rôle de renforcement de l'autorité narrative en parsemant le texte d'indices autoréflexifs imperceptibles lors d'une première lecture, mais qui prennent sens à la lumière du dénouement, ou plutôt de son absence. Une liste « d'objets incomplets », à l'image de la diégèse (UA:20); des balles de golf qui, en tombant à intervalles irréguliers, deviennent autant d'indices textuels dont « la collection devint une fin en soi, peut-être un peu envahissante » (UA:38) en clin d'œil à l'exercice de lecture; un « environnement [qui] semblait disposé là faute de mieux, histoire de combler le vide en attendant une meilleure idée » (UA:12) qui évoque l'écriture; la voix « lubrifiée » d'un personnage – « ses participes glissant et patinant comme des soupapes, ses compléments d'objet dérapant dans l'huile » (UA:88) – indexant le style; les scènes, dont celles de la bicyclette (UA:50,80), des affiches (UA:13), des photographies (UA:26), de la carte de France (UA:107) et des miroirs (UA:9, 22, 59), apparaissent, dans leur profusion, comme autant de désignations de la duplicité du narrateur. Cette duplicité culminera en toute fin de texte par le commentaire du « trou circulaire » (UA:107) dans la cage de verre de la guichetière de la gare Saint-Lazare, qui marque la fin du périple de la protagoniste et renvoie à « la cavité circulaire » de la glace arrière de la voiture de Louis-Philippe, trouée par une balle de golf (UA:37) du début; ce commentaire métatextuel attire l'attention sur le « trou » de la narration¹¹:

Il est surprenant que ce trou circulaire dans la vitre, conçu pour transmettre des informations strictement ferroviaires et d'un

contour plus régulier que celui que Victoire a vu se former, six mois plus tôt, sur la voiture de Louis-Philippe, puisse véhiculer de tels points de vue sans que tout le système explose. (UA: 108)

L'explosion, délibérée, appelée, construite par le texte, aura pourtant bel et bien lieu: le système narratif de l'histoire racontée culminera, on l'a vu, en feu d'artifice. Mais la «surfiction»¹² d'Echenoz aura miné bien d'autres choses. En reconfigurant les modes de la narration omnisciente, en montrant ses ficelles tout en les nouant dans une fiction à l'intrigue insoluble, *Un an* infléchit les procédés de la *captatio illusionis* et replace la «connivence»¹³ au centre de l'activité littéraire, connivence qui repose sur le partage d'un savoir narratif. La narrativité ici se montre fiction, mais fiction savante, qui dupe pour mieux démasquer: dans son souci de projeter le lecteur dans l'histoire racontée, tout en lui désignant les mécanismes idoines par toute une série d'entorses en clins d'œil, elle se fait critique des procédés de représentation du réel.

L'HISTOIRE DE PI DE YANN MARTEL

Avec le roman de Yann Martel, on quitte le ludisme retors et les entourloupettes spectaculaires à la Echenoz. Si les aventures du jeune naufragé qui dérive en mer pendant des mois avec un tigre du Bengale sont tout à fait hors de l'ordinaire, nul coup de théâtre ne vient troubler le dénouement du récit, pas même le providentiel hasard qui mènera le canot de sauvetage à s'échouer sur les côtes du Mexique. À la finale ouverte, étonnante et agaçante à la fois, d'*Un an*, *L'Histoire de Pi* oppose le souci «de clore les choses comme il faut»¹⁴ et maintient jusqu'au bout un déroulement lisse. Le pacte d'illusion consentie n'en est pourtant pas moins problématisé par un fin travail de médiatisation de la parole: en effet, le récit met en place un relais de narrateurs et de narrataires qui vient inscrire, au cœur de cette histoire exemplaire «de courage et d'endurance» (HP: 334), un enjeu d'adhésion. En regard de la connivence qui, chez Echenoz, prend la forme d'un jeu de dupe, l'adhésion au récit renvoie plutôt chez Martel à un acte de

croyance réfléchi. Nous verrons que, si cette adhésion repose d'abord sur un véritable *topos* de l'autorité narrative, la figure de l'auteur, elle, sera finalement reportée sur le narrataire. Avec le roman de Martel, l'autorité narrative quitte donc les mains d'un narrateur omnipotent pour se voir partagée entre les différentes mailles d'une discrète, mais néanmoins singulière, chaîne énonciative.

La trame narrative de *L'Histoire de Pi* est bien connue. Le roman s'étant mérité le prestigieux Man Booker Prize 2002 et vu ensuite traduit en plus d'une trentaine de langues, les lecteurs en ont été nombreux, de même que les recensions¹⁵. Les plus substantielles ont souligné la maîtrise de l'art du récit, la profondeur des observations et la richesse des connaissances. Elles ont évoqué son «intertexte foisonnant»¹⁶ et, plus particulièrement, son appartenance au vaste ensemble des robinsonnades, où «un homme seul perdu au milieu de l'océan lutte pour sa survie et parvient tant bien que mal à dominer la nature» (Biron, 2004: 163). Toutes ont rappelé, avec plus ou moins de détails, les principaux événements de l'histoire: un jeune Indien de seize ans, au nom étrange de Piscine Molitor Patel¹⁷, plus communément dénommé Pi, sera le seul rescapé du naufrage d'un cargo l'amenant au Canada avec sa famille. Le père de Pi, directeur du zoo de Pondichéry, avait décidé d'émigrer et vendu tous ses biens. Certains animaux, destinés à des zoos d'Amérique, étaient cependant du voyage. Quatre rejoindront Pi dans son canot de sauvetage: un zèbre blessé, une hyène, un orang-outang femelle et un tigre du Bengale. La dérive sera longue, douloureuse et dangereuse. Pi se retrouve avec des bêtes sauvages; il connaîtra la faim, la soif, la solitude et le découragement; il essuiera des tempêtes; son canot touchera les rives d'une île luxuriante qui s'avérera meurtrière¹⁸. Au terme de cet éprouvant périple, seuls le garçon et le tigre seront saufs et auront survécu à une cohabitation de 227 jours.

La séquence temporelle du récit déborde toutefois largement l'épisode du naufrage et de la dérive. Le roman compte exactement cent chapitres, répartis en

trois sections titrées et précédées d'une note de l'auteur. Les trente-six chapitres de la première partie, «Toronto et Pondichéry», racontent certains événements de l'enfance de Pi jusqu'au jour du départ pour le Canada. On y apprend quantité d'informations sur les mœurs animales que Pi doit à son enfance au zoo de Pondichéry et à des études universitaires en zoologie, une fois établi au Canada après son épreuve en mer. On y apprend également la foi qui anime Pi et qui le mènera à découvrir et à pratiquer deux autres religions, en plus de l'hindouisme: un épisode cocasse met en scène le pandit, l'imam, le prêtre, de même que Pi et sa famille qui se rencontreront tous par hasard lors d'une promenade et découvriront ainsi que Pi est un bon hindou, un bon musulman et un bon chrétien. Les chapitres trente-sept à quatre-vingt-quatorze forment la deuxième partie du roman, «L'océan Pacifique». C'est là que sont racontés les événements du naufrage et de la survie en mer, jusqu'à ce que Pi et le tigre touchent enfin la terre. La troisième partie, «Hôpital Benito Juárez. Tomatlán, Mexique», renvoie à la convalescence de Pi à l'hôpital et raconte plus particulièrement la visite de deux enquêteurs chargés d'éclaircir les circonstances du naufrage du *Tsimtsum*, bateau battant pavillon japonais, à bord duquel se trouvaient Pi et sa famille.

La «Note de l'auteur» qui précède le récit proprement dit raconte, quant à elle, les circonstances ayant amené l'auteur à écrire l'histoire de Pi: «Ce livre est né quand j'avais faim. Je vais vous expliquer. Au printemps 1996, mon deuxième livre, un roman, est sorti au Canada. Il n'a pas bien marché» (HP: 7). La note se présente elle-même comme un bref récit, endossant toutefois la posture autobiographique. L'auteur y signale l'obtention d'une bourse du Conseil des arts du Canada et la parution de deux autres livres, dont un roman, ce que confirment d'ailleurs les informations fournies par les pages liminaires de l'ouvrage. Dans sa note, l'auteur explique s'être rendu en Inde pour mener à bien un projet d'écriture, celui d'«un roman situé au Portugal en 1939» (HP: 7). L'entreprise ayant échoué, il ira explorer le sud de

l'Inde, avant d'arriver à Pondichéry où un vieux monsieur, apprenant qu'il est écrivain, lui racontera une «histoire qui va [lui] faire croire en Dieu» (HP: 10) et le priera instamment d'aller en rencontrer le «personnage principal»: «Je l'ai connu très, très bien. C'est un adulte maintenant. Il faut que vous lui posiez des questions, toutes les questions que vous voulez» (HP: 11). Ainsi apprend-on que le personnage principal existe et que l'auteur l'a même rencontré à plusieurs reprises afin de prendre en note son histoire. Bien plus, l'auteur ajoute avoir pu consulter des documents importants liés à cette affaire: «le journal qu'il [Pi] avait tenu pendant les événements» (HP: 11), «des coupures de presse jaunies qui prouvaient qu'il [Pi] avait été brièvement, obscurément fameux» (HP: 11) et, surtout, «une bande magnétique et un rapport écrit du ministère des Transports du Japon» (HP: 11), obtenus «après de nombreuses difficultés», qui finiront par convaincre l'auteur de raconter une telle histoire. La note se termine par les remerciements d'usage à différentes personnes, liées de près ou de loin aux événements, et qui apparaîtront d'ailleurs pour la plupart dans le récit: M. Patel, personnage principal, M. Adirubasamy, le vieil homme ayant appris à l'auteur cette fameuse histoire, ainsi que «trois fonctionnaires [japonais] au professionnalisme exemplaire» (HP: 12), noms et titres exacts précisés.

Par la figure de l'auteur et l'autorité dont elle est investie, la note qui précède le début du roman oriente donc fortement le pacte de lecture, assujettissant apparemment la *captatio illusionis* à un principe d'authenticité. L'auteur sert ici de caution à l'histoire. Il fait état de sa quête de «l'étincelle qui donne sa vie à une vraie histoire» (HP: 9) et qui l'a mené à abandonner son autre projet de roman. Il multiplie les signes de sa rigueur, d'une part, à attester l'authenticité de l'histoire de Pi et, d'autre part, à la rapporter le plus justement possible: «toute imprécision et toute erreur sont de mon fait» (HP: 12), insistera-t-il. Le récit proprement dit participera aussi à cet ancrage. Comme le mentionne Michel Biron au sujet de la deuxième partie du roman: «la suite est

une démonstration rigoureuse, convaincante et parfaitement documentée des chances réelles de survie du garçon. Sa réussite ne tient pas tant du miracle que de l'application méthodique de ses connaissances éthologiques» (2004: 164, 165). Il faut bien voir, en effet, que l'épisode de la dérive en mer est précédé par l'exposition d'un vaste savoir sur le comportement animal, acquis par Pi au zoo de Pondichéry, qui le conduira plus tard à des études universitaires en zoologie. La première partie du roman, tout en racontant l'enfance de Pi, fait état de ses connaissances, convoquant la « littérature sur le sujet » (HP: 31) et précisant au besoin ses « sources documentaires » (HP: 42), de telle sorte que la survie de Pi s'explique pour une bonne part par cette compétence. Le pacte d'authenticité du récit trouve donc maints éléments qui permettent de le maintenir et de laisser s'écouler sans heurt la suite de l'histoire.

La dernière partie du roman ébranlera toutefois le pacte de lecture. En effet, les enquêteurs japonais chargés d'éclaircir les circonstances du naufrage mettent en doute la vraisemblance d'une telle histoire. Ce qui semblait aller de soi se voit dès lors remis en cause et ce, au sein même du récit: « Monsieur Patel, nous ne croyons pas votre histoire » (HP: 308). Les objections sont nombreuses: « Monsieur Patel, le tigre est un animal sauvage incroyablement dangereux. Comment auriez-vous pu survivre sur un bateau de sauvetage avec un tel animal? » (HP: 312); « Des arbres carnivores? Une algue qui mange du poisson et qui produit de l'eau douce? Des rongeurs aquatiques qui habitent dans des arbres? Ces choses-là n'existent pas » (HP: 309). Si Pi oppose à ces objections une argumentation visant à montrer les limites d'une attitude trop strictement rationnelle (il est absurde de prétendre qu'existe seulement ce que l'on a déjà vu), le lecteur n'en est pas moins ramené aux incongruités du récit et surtout au fait que Pi est le seul témoin de ses aventures et ne dispose d'aucune preuve tangible pour appuyer ses dires. Le récit construit donc une situation apparemment paradoxale: alors que la « Note de l'auteur » met en place un pacte

d'authenticité, la dernière partie du récit montre que rien ne prouve hors de tout doute que cette histoire est vraie, utilisant même pour ce faire de larges extraits du *verbatim* de la conversation des enquêteurs japonais et de Pi, contenus dans la fameuse bande magnétique que mentionnait l'auteur dans sa note. C'est en somme la preuve de la vérité de l'histoire qui sert finalement à la mettre en doute.

S'étant prêté à la demande des enquêteurs qui souhaitent entendre une histoire « sans animaux » en mesure d'expliquer « ce qui s'est réellement passé » (HP: 317), Pi racontera à nouveau une histoire, éliminant tout ce qui serait trop difficile à croire: sa cohabitation avec les bêtes, remplacées par des humains, et tout l'épisode de l'île carnivore. Devant ces deux histoires qui n'arrivent ni l'une ni l'autre à expliquer pourquoi le bateau a pu couler, les enquêteurs admettront avoir préféré la première. Bien plus, dans son rapport remis au ministère des Transports et reproduit à la toute fin du récit, le fonctionnaire ne fera état que de la première version, qu'il jugeait pourtant invraisemblable:

Par ailleurs, l'histoire du seul survivant, M. Piscine Molitor Patel, citoyen indien, est une étonnante histoire de courage et d'endurance dans des circonstances extraordinairement difficiles et tragiques. D'après l'expérience de cet enquêteur, son histoire est sans pareille dans l'histoire des naufrages. Bien peu de naufragés peuvent prétendre avoir survécu en mer aussi longtemps que M. Patel, et aucun en compagnie d'un tigre du Bengale adulte. (HP: 334)

Quelle est la vraie histoire? Qu'est-ce qu'une histoire vraie? Une histoire dont on peut prouver qu'elle a eu lieu? Il semblera plutôt que ce soit l'histoire capable de susciter l'adhésion, celle en définitive que l'enquêteur a choisi de croire.

On aura compris que, sous des allures conventionnelles, la « Note de l'auteur » convoque et retourne habilement

[...] les expédients auxquels recourt le romancier classique pour se donner l'air de ne pas fabuler – manuscrit trouvé par hasard, relation d'un témoin oculaire ou d'un personnage mêlé de près aux événements, confession du héros lui-même,

*échange de lettres, relation d'un fait divers ou d'une aventure réellement arrivée.*¹⁹

Le procédé, qui en appelle d'une autorité extérieure pour attester l'authenticité de l'histoire racontée, ne sert pourtant pas ici un faux jeu de dupes, destiné à cacher, pour mieux le révéler ensuite, le caractère fictif de l'histoire. D'ailleurs, la finale ne prend pas totalement parti pour la fiction et laissera toujours planer le doute sur l'authenticité du récit. Cette convention, réinventée en quelque sorte²⁰, contribue plutôt à éclairer le pacte d'illusion consentie en le mettant en scène et en redéployant les modalités de l'autorité narrative.

La « Note de l'auteur » annonce, en effet, un mode de narration fondé sur la médiatisation qui, pour discret qu'il soit, n'inscrit pas moins l'histoire dans une singulière chaîne énonciative. L'histoire sera livrée par l'auteur mais à travers le « je » de Pi : « Il m'a paru normal que l'histoire de M. Patel soit racontée principalement à la première personne – avec sa voix, avec ses yeux. Mais toute imprécision et toute erreur sont de mon fait » (HP:12). Ce travail de relais sera désigné périodiquement dans la première partie du récit par la présence de chapitres en italiques où l'« auteur » met en scène ses rencontres avec Pi et rappelle ainsi son rôle de médiateur :

Il lui arrive parfois de s'agiter. Ce n'est pas à cause de quelque chose que j'ai dit (je parle très peu). C'est sa propre histoire qui provoque cette réaction. La mémoire est un océan et il flotte à sa surface. J'ai peur qu'il ne veuille s'arrêter. Mais il veut me raconter son histoire. Il continue. (HP:55)

Le récit prend donc la forme d'une énonciation subjective où le « je » de l'auteur prend en charge le « je » de Pi, tous deux, par ailleurs, liés aussi par un rapport d'adresse constant tout au long du récit. Le « je » de Pi raconte son histoire à un narrataire qui recouvre tant l'auteur qu'un destinataire implicite auquel peut s'identifier le lecteur, ou que les enquêteurs japonais mis en scène à la fin du récit :

Alors vous voyez, si vous tombez dans la fosse d'un lion, la raison pour laquelle il vous déchiquette n'est pas qu'il a faim – soyez

assuré que les animaux des zoos sont suffisamment nourris – ou parce qu'il est sanguinaire, mais parce que vous avez envahi son territoire. (HP:55)

En regard de la narration omnisciente qui repose sur l'autorité absolue d'un narrateur généralement occulté dont les assertions semblent échapper à toute discussion ou contestation²¹, le récit opte ici pour une narration où l'autorité se voit relayée et partagée entre ceux qui racontent et ceux à qui l'on raconte. L'histoire n'est donc pas une déclaration de faits. Elle est, au contraire, soumise au doute qu'entraîne l'énonciation subjective, à plus forte raison médiatisée.

Les enquêteurs japonais viendront précisément mettre en scène ce doute, mais aussi le choix finalement réfléchi d'adhérer de bonne foi au récit. C'est ce que montre d'ailleurs également la « Note de l'auteur » qui, bien plus que l'authenticité du récit ou l'existence de Pi, vient faire état du cheminement qui a mené l'auteur à vouloir raconter cette histoire et à admettre qu'elle pouvait « vous faire croire en Dieu » (HP:12). Jamais l'auteur, pas plus que l'enquêteur dans son rapport, n'affirmera que l'histoire est vraie. En définitive, aucun ne dispose de preuve suffisante. Tous deux cependant auront décidé d'y croire. Au cœur de l'histoire de Pi, de sa terrible épreuve, de son amour des sciences et des religions, se trouve ainsi problématisé et défini le pacte d'illusion consentie : l'acte qui consiste à dépasser le doute, à aller « jusqu'où [...] mènent les jambes de la raison – puis [...] saut[er] » (HP:41). Ce pacte n'a rien ici de l'acte naïf ou du jeu de dupes dénoncé par les fictions littéraires modernes. Il n'a rien à voir non plus avec le brouillage et le doute permanent exploités par plusieurs de ces fictions : « Choisir le doute comme philosophie de vie, c'est comme choisir l'immobilité comme mode de transport » (HP:41) affirmera Pi. Le pacte d'illusion consentie est l'adhésion réfléchie que permet une vraie histoire, c'est-à-dire une histoire aussi nécessaire et singulière que le nombre *pi*, « nombre indéfinissable et irrationnel grâce auquel les scientifiques tentent de comprendre l'univers » (HP:37).

LAUVE LE PUR, DE RICHARD MILLET

À la différence des romans précédemment examinés, qui relèvent allégrement du « plaisir de la narration inventive », pour reprendre l'expression de Blanckeman (1996: 104), *Lauve le pur* de Millet²² ressortit au registre autobiographique, dont il subvertit les codes. Dernier tome de la trilogie siomoise, constituée de *La Gloire des Pythre* et de *L'Amour des trois sœurs Piale*, *Lauve le pur* se déroule à Siom – lieu fictif central de la trilogie, mais qui renvoie à Viam, en Corrèze, village natal de Richard Millet – et met en scène Thomas Lauve, enfant du pays vivant en banlieue de Paris, où il exerce le métier de professeur au lycée Helles. La tentation est grande d'y lire une autobiographie transposée, tant les propos tenus par ledit Lauve sur la mort de la littérature, par exemple, ressemblent à s'y méprendre à ceux que Millet lui-même tient dans *Harcèlement littéraire* (2005) ou dans *Le Dernier Écrivain* (2005). Il s'agira ici non pas de reconduire des questions par ailleurs souvent débattues à propos de l'œuvre²³, et qui font parfois de Millet un nouveau Céline avec tout ce que cela comporte d'ambiguïté, mais de voir comment les singularités énonciatives de *Lauve le pur* reconfigurent, d'une manière paradoxale, l'autorité narrative. L'examen de traits spécifiques – locuteur collectif, récit de paroles, scénographie du conteur et rapport d'adresse – devrait permettre d'infléchir la perspective car, selon Maingueneau,

[...] en faisant de l'énonciation l'axe d'intelligibilité du discours littéraire, on déplace en effet son axe: du texte vers un dispositif de parole où les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation. Énoncer de la littérature, c'est à la fois s'appuyer sur un dispositif de communication et le valider à travers cette énonciation même [...]. (2000:95)

Peut-être ainsi pourra-t-on constater comment ce texte de Millet redessine, à même une écriture qui se réclame d'une littérature à tout jamais perdue, les potentialités de son renouvellement.

D'emblée, l'instauration d'un relais de la parole tend à en diffracter la portée et les enjeux: de fait, ce

récit de filiation se mâtime d'un récit de témoignage dans la mesure où le dire autobiographique de Thomas Lauve est rapporté par celles qui l'écoutent. Ce sont ces narratrices – Monique Bugeaud, Solange Orluc, Clémence Chave, Eugénie Arbiouloux, Jeanne Lagarde, Yvonne Piale, Suzanne Nespoux –, devenues narratrices, qui vont rapporter fidèlement le discours de Lauve, le commenter, le compléter et, surtout, décrire les circonstances de son avènement. Ainsi, ce chœur de vieilles femmes, qui s'énonce collectivement au *nous*, réitère ponctuellement la *deixis*: depuis ce premier soir de juillet où, « assises dans le pré qui est devant chez Nespoux » (LP: 14), elles l'auront écouté se raconter « à la même heure, après souper » (LP: 80)²⁴, jusqu'à ce « septième soir » (LP: 349), où, alors qu'elles ne sont plus que trois, elles le verront partir. Les femmes de Siom, devenues narratrices, non seulement consignent fidèlement les paroles de Lauve, mais témoignent aussi des fluctuations de l'auditoire:

[d']ailleurs, dès le deuxième soir, nous ne serions plus que des femmes à l'écouter, dans le pré de Nespoux; les hommes en avaient déjà assez entendu et c'était plutôt à nous autres, Siomoises, qu'il semblait s'adresser, nous seules étions capables de l'écouter, avions le temps, étions appelées à survivre [...].

(LP: 80)

Outre le fait qu'il met de l'avant la dimension orale du récit, et nous y reviendrons, un tel ancrage énonciatif, qui départage la source du dire entre les personnages, mérite attention: un locuteur individualisé, qui raconte les déboires de sa vie, est pris en charge par un locuteur collectif, qui rapporte ce qu'il raconte. Quel est l'enjeu d'un tel filtre? Ce locuteur pluriel va-t-il neutraliser le discours de Lauve en le contestant, ou va-t-il l'avaliser, en le transmettant intégralement? Retenons pour l'heure que ce locuteur pluriel, montré ici dans sa foncière homogénéité à la faveur d'une voix résolument unanime, représente pour Lauve un auditoire en quelque sorte idéal, opposé en tous points à sa classe d'élèves métissés, violents et incultes qu'il vient de quitter pour se réfugier auprès de ces femmes de Siom qui, elles, l'écoutent.

Véritable récit de paroles scandé par l'alternance des voix narratives, *Lauve le pur* s'ouvre et se ferme sur les « longues » phrases de Lauve, reproduites entre guillemets. Un tel mixte de discours rapporté et de discours transposé permet le déroulement diégétique : le récit de Lauve, rapporté en style direct, dévoile son histoire familiale, faite d'abandon et de rejet et qui le mène tout droit à refuser en bloc la culture de son époque ; jouant de l'indirect libre, le *nous* poursuit le récit, le prenant en charge à la faveur de marqueurs explicites (avait-il dit, murmura-t-il d'un air amusé, a-t-il ajouté, etc.) ou en le transposant librement. Ce dispositif permet en outre au *nous* témoin de valider le propos, puisque ces femmes l'ont vu « naître et grandir » (LP: 59), d'en commenter la forme – « avait-il dit en se lançant dans une phrase sans fin, de celles qu'il devait servir à ses élèves, là-bas, à Paris » (LP: 15) – et de mettre de l'avant leurs propres réactions en une gamme élargie qui va du scepticisme à l'adhésion, en passant par l'ennui et la sollicitude :

Nous avons haussé les épaules : c'était une affaire qui nous dépassait, un conte à dormir debout, des idées de la ville, avons-nous songé en l'écoutant nous raconter comment il s'était laissé aller, tout doucement, comme si la douceur avec laquelle il se vidait était la réponse à l'opiniâtre force du mal ; de telle sorte qu'il pouvait dire, en effet, que ça l'avait pris comme ça, brusquement, sans qu'il sût par quelle bouche il se délivrerait, penchant pour les vomissements, bien sûr moins déshonorants que le reste, et bien qu'il pensât, quelle naïveté ! que ce sont les femmes qui vomissent et que les hommes, eux, défèquent, comme si, même dans l'immondice, hommes et femmes n'étaient pas égaux. (LP: 26)

Ainsi mis à distance, le récit rapporté, fortement modalisé, est à la merci de ces femmes de Siom qui disent pourtant d'elles-mêmes, expressément, qu'elles n'ont, au mieux, que le « certificat d'études » (LP: 19). Comment interpréter cette tension manifeste entre le discours d'un professeur de français, qui s'exprime dans un langage extrêmement stylisé, et celui des femmes peu scolarisées qui, néanmoins, le reconduisent dans ses moindres nuances ? Cette tension se double d'une autre, tout aussi singulière,

qui accuse la distance entre le propos tenu, volontiers excrémental et scatologique, et son expression dans une langue « pure », châtiée à l'extrême, aux envolées qui visent, croirait-on, à se rapprocher du « plus beau français qui fut jamais parlé » (LP: 22). S'agit-il ici de redéfinir autrement la ligne de fracture entre la culture et la barbarie, au cœur du propos de Lauve, et de les renvoyer dos à dos ? Le dualisme qui innerve le discours de Lauve, et qui reconduit constamment l'opposition entre les hommes et les femmes, la violence et la douceur, les adolescents et les vieux, la ville et le village, etc., est-il en quelque sorte neutralisé par le récit des femmes, qui abolissent toute distance en recourant à une langue parfaitement maîtrisée, à l'image de celle du professeur ?

Si la facture énonciative de *Lauve le pur* tend à amoindrir, par la médiatisation des femmes, la portée du discours tenu, la scénographie du conteur, en revanche, vise à magnifier l'acte de dire. La situation d'interlocution, constamment réactualisée, montre un Lauve debout, pérorant soir après soir devant les femmes assises à ses pieds : la scène renvoie sans doute au chromo de la paysannerie d'un Jean-François Millet – convoqué dans le texte à la faveur d'une confrontation avec les élèves de Lauve pour qui Millet ne signifie « qu'une marque de sacs » (LP: 344) –, dont on pressent le caractère ambigu dans la mesure où il s'agit, en même temps, d'accuser le caractère « artificiel » du récit dont l'auteur s'appelle Millet. De fait, cette scénographie très appuyée vient conforter, cette fois dans la figuration même de la transmission de la parole, une tension entre la tentation, ou la volonté, de dire le réel et l'irréalité de son énonciation. D'une part, Lauve refait, avec une précision méticuleuse, le trajet de sa traversée de Paris lors de ce fameux soir de novembre 1999, nomme et décrit chacune des rues qu'il emprunte²⁵, commente les affiches du métro, les enseignes des commerces de sa banlieue, la bouteille d'eau sur le rebord d'une fenêtre, multipliant les signes d'une réalité qu'il dénonce, qu'il ne peut plus supporter. D'autre part, le recours à un dispositif archaïque, le conteur rural, tombé en désuétude comme mode de transmission culturelle,

vient déréaliser la situation. Cette dichotomie très voyante indexe, croyons-nous, une mise à distance délibérée de l'esthétique naturaliste, pourtant fortement appelée par les contenus déployés; si, comme le montre Maingueneau après avoir caractérisé l'énonciation romanesque zolienne comme un délicat équilibre entre le documentaire brut et l'esthétisation distanciée, «le narrateur naturaliste doit en fin de compte respecter deux contrats, dont la compatibilité n'est pas aisément assurée: écrire une œuvre d'art et décrire la réalité» (2000: 89), les dispositifs énonciatifs de *Lauve le pur*, précisément par leur mise en scène appuyée, s'inscrivent dans ce sillage pour le réinventer.

Une même ambiguïté sous-tend la «fausse» oralité de ce conteur intarissable, dont les envolées lyriques sont consignées au plus près par les narrataires/narratrices. Et pourtant, elles-mêmes vont semer le doute, en spécifiant leur rôle:

En vérité, il n'avait pas parlé tout à fait comme ça. C'était trop beau; c'est nous qui refaisons l'histoire, qui devinions ses pensées. Son langage était plus simple, mais ses pensées étaient à peu près de cet ordre. (LP: 32)

À qui appartient la parole? Au professeur épris de littérature française ou aux femmes qui cherchent à en imiter le style, à la lumière de leur propre conception de la littérature? Pourquoi une telle insistance à mimer l'oralité de la confession de Lauve, alors que l'acte de narration des narrataires est passé sous silence? À quelle temporalité renvoie l'imparfait de narration? Que dire encore du parallélisme affiché des situations d'interlocution, alors que, à maintes reprises, on signale que Lauve enfant écoutait

[...] ces pauvres vieux, ces vieilles pies, ces taiseux dont le silence était plus bruyant que les mots, oui, les écouter marmotter, rebuser, ressasser des mots, toujours des mots (LP: 76),

ou qu'on rappelle encore que les vieilles femmes l'attiraient dans leurs cuisines «pleines d'ombres et d'odeurs anciennes où elles le faisaient entrer pour qu'il les écoute parler» (LP: 72), si ce n'est qu'il s'agit de mettre en scène une société disparue, fondée sur la transmission orale de discours ressassés, repris,

réénoncés? Amorcé par une interpellation toute célinienne²⁶ – «Ça m'a pris comme ça, voyez-vous, sous terre, sans doute à l'instant où le métro passait sous la Seine, entre Saint-Michel et Châtelet, vers dix heures et demie du soir» –, le récit consigne les humiliations successives de Lauve, en insistant sur celle de ce fameux soir de novembre où, pris d'une violente colique, il subit dans le métro la débâcle de ses entrailles (LP: 29) et doit traverser à pied «en pleine nuit la moitié de Paris, avec sa merde au cul» (LP: 59). Cette thématique de l'excrémentiel, au propre comme au figuré, de la défécation matinale du père à la dégradation de la culture, sature le texte, jusqu'à cette image de Lauve qui ne s'intéresse «plus qu'aux insectes, particulièrement aux bousiers, oui, à ces insectes [...] qui vivent dans les excréments de mammifères» (LP: 364). Cette mise en abyme du conteur en bousier, qui reprend les mots des autres, vaut tout autant pour les femmes de Siom, qui les transmettent.

Mais c'est sans doute dans le rapport d'adresse que se marque le mieux la singularité énonciative de *Lauve le pur*, dans cette interpellation constamment réitérée, qui joue dans les deux récits à la faveur de marqueurs phatiques («oui» de renforcement, sollicitation directe par le «voyez-vous», etc.) et qui réinscrit expressément la visée communicationnelle de la littérature. Cette parole doublement offerte, médiatisée par la parole des femmes de son village, seules susceptibles de la comprendre, mais ensuite rapportée et adressée, inverse le stéréotype du conteur dans la mesure où l'expérience individuelle devient l'ersatz d'une déperdition collective. L'autorité narrative, prise en charge par une énonciation plurielle, joue ainsi de plusieurs codes: à même l'interpellation dédoublée du lecteur, elle inscrit le soupçon à l'endroit de la parole autobiographique, elle réinvente la fonction du dire et renoue, par le biais d'une fiction savante, avec un langage oral soi-disant en mal de culture.

CONCLUSION

Sous leur lisibilité sans aspérité apparente, les trois romans examinés ici renouent avec la tradition

narrative tout en la réinventant. Par le biais de fines entorses aux conventions énonciatives ou génériques, ils mettent en scène et à distance le pacte romanesque. *Un an*, on l'a vu, en faisant jouer l'un contre l'autre les codes du «road story» et du polar, accuse les pouvoirs de la narration omnisciente; avec *L'Histoire de Pi*, la robinsonnade et le discours éditorial encadrant se combinent pour mieux désigner les mécanismes d'adhésion à l'histoire; dans *Lauve le pur*, le conte investit le récit de témoignage et, par une stylisation affirmée de l'oralité, en déporte les enjeux. Dans tous ces cas, la *captatio illusionis* n'est pas compromise, mais l'instauration du pacte est soumise à l'examen par l'amplification, le déplacement ou la neutralisation de l'autorité narrative.

Plus ou moins affirmée dans les textes qui nous occupent, l'autorité narrative ne va pas de soi et fait l'objet d'une problématisation. Alors que le roman d'Echenoz, avec sa finale spectaculaire, marque la toute-puissance d'un narrateur singulièrement retors, celui de Millet, par contre, en confiant la narration à des narrateurs improbables – qui n'ont pas les qualifications requises pour endosser ce rôle –, recourt au paradoxe pour, à la fois, mettre en lumière l'autorité du conteur et désigner expressément la fragilité d'une forme pérenne et archaïque. Entre l'autorité maximale du narrateur omnipotent d'*Un an* et l'autorité suspecte (ou contestable) des narratrices de *Lauve le pur*, l'autorité narrative de *L'Histoire de Pi* apparaît diffractée: partagée entre plusieurs énonciateurs, elle est finalement confiée au lecteur.

Ces divers degrés et positionnements de l'autorité narrative attirent l'attention sur les modalités d'adhésion et les enjeux de crédibilité du discours fictionnel.

Le pacte romanesque ainsi redéfini ne s'apparente pas à un jeu de dupes: en toute lucidité, ces textes portés par un désir de raconter thématisent, dans leur forme et leur propos, la question de la croyance à l'histoire. On observe d'ailleurs que l'autorité narrative, dans ces récits, s'articule chaque fois à une mise en jeu de la vraisemblance. De fait, au-delà de la diversité de leurs stratégies, ces trois romans construisent minutieusement, pour mieux le faire voir, un effet de réel en même temps contrebalancé par des accrocs à la vraisemblance. Accroc à la vraisemblance diégétique dans le cas d'Echenoz, alors que la finale vient contredire le parcours détaillé de la protagoniste; accroc à la vraisemblance empirique avec *L'Histoire de Pi* dont font état les enquêteurs japonais en reprenant à leur compte les réticences à l'endroit de cette improbable aventure; accroc, enfin, à la vraisemblance pragmatique, dans la mesure où tant la scénographie du conteur que les insuffisances des narratrices nous font douter de la crédibilité de la transmission narrative. En dépit ou à la faveur de ces manipulations, le pacte romanesque se voit éclairé, comme si cette redéfinition de l'autorité narrative engageait une nouvelle légitimité de l'illusion consentie, qui, désormais, assume et dépasse le soupçon.

NOTES

1. Cet article procède d'une recherche, soutenue par le CRSH du Canada, qui a pour titre « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain ». Nous remercions nos étudiants, F. Langevin de l'Université du Québec à Rimouski et É. Arsenault de l'Université Laval, pour leur collaboration à la prérecherche.
2. Les références à cet ouvrage seront désormais appelées par le sigle UA et le numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.
3. Pour une lecture d'autres aspects de l'œuvre d'Echenoz, on lira J.-C. Lebrun (1992) et B. Blanckeman (2000).
4. Ce résumé est repris d'une de nos publications antérieures, parue dans les *Cahiers de Narratologie* (2001).
5. « Est hétérodiégétique, par définition, toute narration qui n'est pas (qui n'a pas, ou feint de n'avoir pas lieu d'être) à la première personne » (Genette, 1983 : 92).
6. C'est bien sûr une certaine conception de la fiction qui détermine les conditions de recevabilité des modes de narration. « Dès l'époque médiévale, le récit de fiction est conçu comme une imitation de la seule réalité que puisse imiter le langage, à savoir le langage lui-même. Il est censé reproduire non la vie, mais les "dits" sur la vie » (Cavillac, 1995 : 24).
7. Genette ne dirait pas autrement : « En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'"omniscience" fait partie de son contrat [...] » (1983 : 52).
8. Le trajet de Victoire est minutieusement décrit : d'abord de la gare Montparnasse à la gare de Bordeaux, où elle hésite entre trois destinations (Saint-Jean-de-Luz, Auch et Bagnères-de-Bigorre) pour choisir la première ; viendront ensuite, ses finances périlant, Mimizan-Plage, toute la région des Landes qu'elle parcourt à vélo, le triangle Arcachon, Nérac et Dax, en passant par Onesse-et-Laharie et Trensacq, où elle se fait voler sa bicyclette ; poursuivant son périple en auto-stop, Victoire, toujours sous le regard du narrateur, rejoint la gare de Toulouse-Matabiau d'où, en compagnie de deux comparses (Gore-Tex et Lampoule), elle repart vers les Landes ; un larcin qui se termine mal la laissera en piteux état, dans un fossé, où elle sera recueillie par deux marginaux (Castel et Poussin) ; elle passera l'été en leur compagnie, puis s'enfuira à nouveau pour rejoindre Bordeaux, et, de là, toujours en stop, regagner Paris. Son périple s'achève à pied, jusqu'à la gare Saint-Lazare cette fois. La boucle est bouclée, Victoire est rentrée.
9. Par exemple : « Elle avait pensé procéder, à Bordeaux, de la même façon qu'à Montparnasse et sauter dans le premier train venu mais plusieurs partaient en même temps, l'un desservant Saint-Jean-de-Luz, l'autre Auch, un troisième Bagnères-de-Bigorre. Histoire de brouiller les pistes, sans trop savoir pour qui, trois fois Victoire tira au sort entre ces destinations puis, comme chaque fois sortait Auch, pour à ses propres yeux les brouiller mieux encore, elle choisit celle de Saint-Jean-de-Luz » (UA : 13).
10. Ainsi : « C'était une sacrement belle bicyclette anglaise à sept vitesses, aux cataphotes rubis, aux rayons scintillants : chaîne veloutée, guidon taurin, cadre olympique, freins à tambours et papillons. Et pompe rétractile. Et la selle grand tourisme vous moulait parfaitement le fessier. Et le soleil brillait » (50-1) ; « Au pire elle finirait toujours par décrocher quelque emploi de vendeuse ou de caissière, trouver quelque amant moins indécrottable que Gérard [...] ». [N]ous verrions. Nous n'étions pas pressée. Nous n'envisagerions ce point vraiment qu'en toute dernière extrémité. En attendant nous primes une chambre à l'hôtel Albizzia » (UA : 46).
11. Il faudra attendre le roman suivant d'Echenoz, *Je m'en vais* (Prix Goncourt 1999) pour connaître le fin mot de l'énigme. Félix, devenu

- Félix Ferrer, avait été victime d'un accident cardiaque (du bloc auriculo-ventriculaire) : c'est parce qu'elle avait pris cet endormissement des fonctions vitales pour la mort que la Victoire d'*Un an* s'était enfuie. De même, les apparitions inexplicables de Louis-Philippe s'éclairaient à la lecture de *Je m'en vais* : Louis-Philippe Delahaye, l'assistant de Félix – qui lui avait même présenté Victoire – avait maquillé sa propre disparition en suicide (et changé son nom en Baumgartner) pour masquer une malversation et fuir en Espagne, en empruntant le même trajet que Victoire.
12. L'expression de Moreau (1992), reprise par Petit (1999), figurait déjà chez Federman (1975) et chez Chénétier (1989) qui propose, comme termes équivalents, métafiction, transfiction, parafiction, superfiction, critifiction. Federman en fait d'ailleurs le titre de son dernier ouvrage (2006).
 13. Dans cette perspective, on pourra lire Langevin (2005).
 14. Y. Martel, *L'Histoire de Pi*, 2003 : 300. Édition originale anglaise : *Life of Pi*, Knopf Canada, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront appelées par le sigle HP et le numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.
 15. Au nombre des recensions québécoises, signalons celles de M. Biron (2004) et d'A. Brochu (2003). Pour un aperçu plus général de l'œuvre de Y. Martel, on lira avec profit l'entrevue accordée à F. Bordeleau (2004).
 16. L'expression est d'A. Brochu (2003 : 20).
 17. Molitor est le nom d'une piscine parisienne, fréquentée jadis par un bon ami de la famille Patel.
 18. Les algues flottantes, dont l'île est formée, deviennent en effet chaque nuit puissamment acides, brûlant tout ce qui entre en contact avec elles.
 19. M. Robert (1983 : 83-84), citée par C. Cavillac (1995 : 24).
 20. Comme le souligne A. Brochu dans son compte rendu, « Yann Martel, on le voit, rejette la labilité indéfinie des choses et, déconstruisant la modernité, réinvente plutôt la tradition – l'enracinement, la référence à la transcendance – tout en évitant d'en trop expliciter le contenu » (2003 : 21 ; nous soulignons). Cette tradition réinventée se manifeste sur le plan thématique, mais aussi dans la forme du récit.
 21. M. Glowinski situe le récit à la troisième personne dans le cadre d'une énonciation quasi objective. « Par "énonciation quasi objective", je fais référence, s'agissant du roman, à une énonciation qui nous informe de manière "objective" des faits, des événements, des objets constituant le monde fictif représenté dans l'œuvre narrative. Cette "objectivité", c'est celle par laquelle, en l'occurrence, le lecteur se voit sommé d'accepter comme indiscutables les assertions de l'auteur concernant tel ou tel élément de l'univers romanesque » (1987 : 497).
 22. Les références à cet ouvrage seront désormais appelées par le sigle LP et le numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.
 23. On pourra lire, à cet égard, P. Kéchichian, qui signe un compte rendu de *Lauve le pur* dans le journal *Le Monde*, qui dit entre autres : « Mais parfois – c'est l'autre visage du livre –, la colère, l'exécration et l'amertume submergent la pitié. Richard Millet fait alors dire à son héros des phrases et des mots dont on espère qu'ils dépassent sa pensée. Un roman n'est certes ni un traité de sociologie ni un exposé de principes moraux corrects, et l'on n'a pas besoin d'en déduire la conception que l'auteur se fait par exemple d'une société multiethnique. Mais en même temps, trop nombreux sont, dans le roman, les signes d'une réalité tristement connue, pour qu'on ne prenne pas ceux-ci au premier degré. Là, on grince. [...] Même si la beauté et le fiévreux emportement du style démontrent remarquables » (2000 : 4).

24. *Lauve le pur* se déroule ainsi, au rythme des soirs : « ce premier soir de juillet » (LP: 14), « en ce deuxième soir de juillet » (LP: 105), « ce troisième soir » (LP: 194), « ce quatrième soir » (LP: 213), « le cinquième soir » (LP: 302), et, enfin, « c'était le septième soir » (LP: 349). Le sixième soir, la rencontre n'aura pas eu lieu : « Les orages, la veille, nous avaient empêchées de nous retrouver dans le pré de Nespoux » (LP: 349).

25. Un site électronique intitulé « Sur les traces de Lauve le pur » reconstitue les « pérégrinations du fils de Siom en exil dans Paris et dans sa nuit intérieure ». Les résultats sont regroupés en trois parties, avec photos à l'appui : « la première retrace la traversée nocturne de Paris par Thomas Lauve, la seconde regroupe les rares informations sur son lieu de résidence à Nogent-sur-Marne, la troisième enfin nous emmène au cœur de Helles/Chelles » (<http://gibi.club.fr/LLP.htm> – page consultée le 12 septembre 2006).

26. Ce clin d'œil initial au « Ça a débuté comme ça » du *Voyage au bout de la nuit*, doublé d'une parenté de ton et de thèmes – les vicissitudes d'un antihéros racontées en mode oral et mettant en scène la misère humaine –, renvoie à la scène finale, où Lauve accompagne une Céline Bault à une fête donnée dans l'enceinte d'un domaine du XVIII^e siècle, avant de tout quitter, « de sortir du parc et de la littérature » (LP: 373) et de se faire tabasser par un petit Blanc enragé et de défendre par un de ses anciens élèves, « le jeune Arabe Karim » (LP: 377).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIRON, M. [2004] : « Réalismes d'aujourd'hui », *Voix et Images*, n° 86, hiver, 163-168.
- BLANCKEMAN, B. [1996] : « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 103-113 ;
 — [2000] : *Les Récits indécidables* : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, B. et J.-C. MILLOIS [2004] : *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte.
- BORDELEAU, F. [2004] : « Yann Martel, l'écrivain hors frontière », *Lettres québécoises*, n° 113, printemps, 8-10.
- BROCHU, A. [2003] : « Un ado, son tigre et Dieu », *Lettres québécoises*, n° 112, hiver, 20-21.
- BRUNEL, P. [2001] : *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck.

- CAVILLAC, C. [1995] : « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, février, 23-46.
- CHÉNETIER, M. [1989] : *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil.
- ECHENOZ, J. [1997] : *Un an*, Paris, Minuit ;
 — [1999] : *Je m'en vais*, Paris, Minuit.
- FEDERMAN, R. (dir.) [1975] : *Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press ;
 — [2006] : *Surfiction*, Marseille, Le mot et le reste.
- FORTIER, F. et A. MERCIER [2001] : « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahier de Narratologie*, vol. 1, n° 10, 445-460.
- GENETTE, G. [1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GLOWINSKI, M. [1987] : « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, novembre, 497-507.
- JENSEN, M. S. [2000] : « Les Voix entre Guillemets ». *Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense, Odense University Press.
- KÉCHICHIAN, P. [2000] : « De pitié et de colère », *Le Monde*, édition du vendredi 14 janvier, 4.
- LONGEVIN, F. [2005] : *Lire la connivence et l'ironie : savoirs du narrateur et personnalité narrative chez Jean Echenoz*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski.
- LEBRUN, J.-C. [1992] : *Jean Echenoz*, Monaco, Éd. du Rocher.
- MAINGUENEAU, D. [2000] : « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, décembre, 74-95.
- MARTEL, Y. [(2001) 2003] : *L'Histoire de Pi*, trad. de l'anglais par N. et É. Martel, Montréal, XYZ.
- MILLET, R. [1995] : *La Gloire des Pythre*, Paris, P.O.L. ;
 — [1997] : *L'Amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L. ;
 — [2000] : *Lauve le pur*, Paris, P.O.L. ;
 — [2005] : *Harcèlement littéraire. Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard ;
 — [2005] : *Le Dernier Écrivain*, Paris, Fata Morgana.
- MOREAU, J.-L. [1992] : *La Nouvelle Fiction*, Paris, Critérion.
- PETIT, M. [1999] : *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard.
- ROBERT, M. [1983] : *Livre de lectures*, Paris, Grasset.
- VIART, D. [1999] : *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur.

LES MÉTAMORPHOSES DE LA LECTURE NARRATIVE

VINCENT JOUVE

Dans le champ narratif, le XX^e siècle fut, sans conteste, celui des innovations techniques. Du monologue intérieur, tel qu'il apparaît chez Dujardin (1887), au récit «déconstruit» façon Butor ou Beckett, les écrivains de la modernité ont transformé le visage du roman. Les différentes générations qui, de Proust à Duras, ont remodelé le texte de fiction, s'accordent sur l'idée suivante: on ne peut plus raconter comme avant, si tant est – pour les plus radicaux – qu'on puisse encore raconter. Les divers courants du XXI^e siècle naissant montrent, nous le verrons, qu'un retour en arrière est difficilement envisageable. L'étrange n'est pas tant la volonté – constante au cours de l'Histoire – de rénover une manière trop usée que le renoncement volontaire à ce qui, depuis l'origine, a fait le succès de la littérature narrative: un enchaînement d'actions mettant aux prises des personnages. Le récit «classique» avait un atout majeur: son immense et incontestable pouvoir de séduction. C'est donc sous l'angle, un peu décalé, du plaisir de lire que nous voudrions examiner la mutation des formes narratives. Nous nous interrogerons sur les raisons qui ont conduit à délaisser les formes traditionnelles, puis sur la façon dont le lecteur réagit aux nouveaux modes de narration. Mais rappelons, pour commencer, ce qui faisait la force du récit «classique» en termes d'«expérience de lecture».

L'ATTRACTION DU RÉCIT CLASSIQUE

Selon une terminologie désormais bien ancrée, le *récit* (matériau verbal qui s'offre à la lecture) se distingue de la *narration* (acte narratif producteur) et de l'*histoire* (ce qui est raconté) (Genette, 1972). Si les procédures de la narration n'ont jamais été figées, il semble, en revanche, possible, après les recherches de Propp et de Greimas, d'identifier une structure canonique de l'histoire. Le modèle de Paul Larivaille (1974), connu sous le nom de «schéma quinaire», est l'un des plus convaincants:

- (1) *Avant – État initial – Équilibre*
- (2) *Provocation – Détonateur – Déclencheur*
- (3) *Action*
- (4) *Sanction – Conséquence*
- (5) *Après – État final – Équilibre.*

La lecture en est assez simple. Toute intrigue se présente comme le passage d'un état à un autre. En tant que *transformation*, elle suppose un élément qui l'enclenche (*la provocation*), une dynamique qui l'effectue (*l'action*) et un épisode qui clôt le processus (*la sanction*).

Il existerait donc une structure matricielle de l'histoire, fondée sur l'enchaînement logique des séquences. Si les procédures narratives ont longtemps eu pour fin d'en faciliter la reconnaissance, c'est que la lisibilité est la notion la plus souvent avancée pour définir le récit classique. À Barthes affirmant sans ambages : « [n]ous appelons classique tout texte lisible » (1970 : 10), fait écho P. Hamon parlant de « texte réaliste-lisible » (1982 : 134)¹. Il est donc possible de définir la narration classique comme l'ensemble des techniques qui, faisant coïncider niveau apparent du récit et structure profonde de l'histoire (autrement dit, récit et intrigue), favorisent l'adhésion du lecteur. Elle offrirait les caractéristiques suivantes².

Le narrateur, afin d'éviter toute confusion (dans l'optique réaliste, la langue est seconde par rapport à un réel qu'elle exprime, mais ne crée pas [Hamon, 1982 : 132]), se présente comme extérieur à une histoire racontée en récit premier. Pour conforter l'idée de cohérence³, l'histoire est narrée au passé, dans l'ordre chronologique, en évitant les répétitions et sur un rythme faisant alterner scènes et sommaires. Dans la représentation des événements comme dans celle des paroles et des pensées, le narrateur, soucieux de faire oublier sa présence (le geste producteur du message doit s'effacer au maximum), choisit la proximité contre la distance. S'efforçant de « coller aux faits », il évite, autant que possible, les notations subjectives. La focalisation zéro, c'est-à-dire l'omniscience, est logiquement privilégiée : permettant d'expliquer les comportements (une action est d'autant plus vraisemblable qu'elle est motivée⁴), elle contribue efficacement à la lisibilité du récit. En résumé, la narration classique propose un récit stable, clair, chronologique et passant pour vrai.

Le texte lisible, « texte de plaisir », est donc bien, comme l'affirme Roland Barthes, « celui qui contente,

emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture » (1973 : 25). En tant que suite d'actions structurée (il a un début, un milieu et une fin) et logique (chaque étape entraîne la suivante), il se présente comme une rationalisation du réel conforme aux schémas établis⁵. La force de la narration classique, c'est d'assurer la transparence du schéma archétypal de l'histoire – schéma gratifiant pour au moins deux raisons.

Sur le plan idéologique, le récit conventionnel retrace toujours la réduction d'un déséquilibre. Tout se passe comme s'il avait horreur du doute et du chaos. Il apparaît ainsi comme fondamentalement conservateur *dans sa structure*. Une histoire n'est faite que de disjonctions « abusives » (l'ambition et le pouvoir, le talent et la reconnaissance sociale, l'enquêteur et la vérité) qui donnent lieu, par transformation, à des conjonctions « normales ». La complication initiale, celle qui enclenche la dynamique de l'action, est toujours finalement réparée.

Sur le plan psychanalytique, le charme du récit traditionnel tient, pour une grande part, à l'analogie entre les structures de l'histoire et le schéma œdipien. En creusant un écart initial entre un sujet et un objet⁶, toute histoire rejoue d'une certaine manière la scène de l'Œdipe : l'affrontement du désir et de la loi. Que l'on songe à Ulysse cherchant à rejoindre Ithaque, à Emma Bovary rêvant au grand amour ou aux héros de Verne cherchant à faire le tour du monde en quatre-vingts jours. L'art de la narration consiste à différer jusqu'à la dernière page le retour à l'apaisement (soit par la réalisation du désir, soit par le triomphe de la loi). Mais, quelle que soit l'issue, le conflit mis en scène nous demeure étrangement familier. « Comme fiction, remarquait Barthes, l'Œdipe servait au moins à quelque chose : à faire de bons romans, à bien raconter » (1973 : 76).

La force du récit conventionnel, c'est donc de conforter notre façon « habituelle » de voir les choses. Comme le note P. Hamon, « serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu, ou déjà dit, par le texte ou par l'extra-texte

diffus de la culture)» (1974: 120). On peut se demander à quels motifs ont obéi les romanciers pour renoncer à une recette dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle a fait ses preuves.

UNE AUTRE FAÇON DE RACONTER

Pour comprendre les singularités du récit contemporain, il est nécessaire de commencer par rappeler ce qui a motivé les grandes mutations du récit au XX^e siècle. La plupart des raisons avancées restent en effet valables aujourd'hui, même si, on le verra, les réponses proposées sont assez différentes.

La déconstruction du récit classique tient d'abord à la prise de conscience de la nature sociale du langage: les formes littéraires ne sont jamais neutres. Comme l'a montré Barthes, ce n'est pas un hasard si l'explosion du genre romanesque s'est produite dans le siècle du libéralisme triomphant. Voulant présenter ses propres valeurs comme absolues, la société bourgeoise trouve dans le récit romanesque le matériau formel dont elle a besoin pour élaborer une mythologie de l'universel⁷. «Le romancier réaliste, note Leo Bersani, tente désespérément de maintenir la cohésion de ce dont il perçoit très bien la désagrégation» (1982: 60).

La seconde grande raison qui invite les romanciers à renouveler les formes narratives est d'ordre épistémologique. La conviction, caractéristique de la modernité, qu'il n'y a plus de vérité indiscutable ne pouvait manquer d'avoir des incidences sur la croyance aux récits. Comment accepter la structure rassurante du roman classique, une fois perdue l'illusion que nos actes s'inscrivent dans une finalité? Le monde où «Dieu est mort»⁸ se trouvant brutalement privé de sens, le sujet freudien n'ayant plus la transparence du moi cartésien, le modèle rationnel du récit apparaît comme périmé.

Contester le récit, c'est donc fragiliser la représentation qu'il véhicule et refuser des codes qui ne sont pas seulement esthétiques. Ce qu'il s'agit de dénoncer, c'est la participation-aliénation d'un lecteur spontanément conduit à voir, dans le roman, un miroir du réel. Comme l'a remarqué Brecht à propos

du théâtre, un art vraiment libérateur doit, au lieu de favoriser l'illusion (toujours idéologique), essayer d'«amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique» (1972: 330). Retirer au lecteur les satisfactions fantasmatiques du leurre, c'est ainsi pour le narrateur se donner la possibilité de transformer le récit en «parole», de faire d'une forme usée, gardienne de la *doxa*, une tribune pour un discours neuf.

Si le roman du XX^e siècle a innové, c'est donc en systématisant des procédés qui n'étaient employés qu'épisodiquement par les récits classiques: brouillage des niveaux narratifs (S. Beckett, *Molloy*, 1951), bouleversements temporels (M. Butor, *L'Emploi du temps*, 1957), jeu sur les focalisations (W. Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, 1972) ou ralentissement du récit (J. Joyce, *Ulysse*, 1922).

Malgré la variété des visages qu'il offre, le récit contemporain est inévitablement marqué par cet héritage. Qu'il s'agisse d'accentuer la remise en cause du récit réaliste-lisible⁹, de réduire le schéma narratif à sa plus simple expression¹⁰, de s'inscrire dans un éclectisme jubilatoire¹¹ ou de pratiquer une auto-distanciation généralisée¹², les différentes orientations du roman contemporain ont en commun d'être toujours marquées par l'«ère du soupçon». En conséquence, elles débouchent sur des récits qui, au-delà de leurs singularités, ont un certain nombre de caractéristiques communes.

La progression linéaire est en général abandonnée au profit d'une organisation plus subtile, fondée sur des analogies et des variations. Sans doute serait-il préférable de parler de «composition» (au sens musical du terme). Tout se passe comme si la complexité du réel ne pouvait être restituée qu'au moyen d'une inventivité toujours renouvelée dans la construction du récit: dans *Le Roi des Aulnes* de M. Tournier (1989), la succession événementielle est brouillée par une structure sous-jacente faite de renvois et d'échos sur le modèle de la fugue; dans *Les Versets sataniques* de S. Rushdie (1999), différentes séries narratives s'enchevêtrent dans une composition en neuf parties qui rappelle la forme musicale du

rondo; dans *L'Acacia* de C. Simon (2004), le contrepoint entre deux temporalités fait prévaloir la parenté thématique sur la progression événementielle.

L'unité et la cohérence cèdent souvent la place à l'hétérogénéité et à la multiplicité du matériau romanesque. Tout peut devenir objet de roman parce que le réel est d'une diversité inépuisable. La conséquence est l'inflation des « catalyses »¹³. Ainsi, chez M. Kundera, l'enchaînement des actions est moins important que les commentaires, analyses, interrogations et réflexions qu'elles suscitent. Cette omniprésence du discours est également flagrante dans les trois volets des *Romanesques* d'A. Robbe-Grillet (1985, 1988 et 1994) ou dans certains romans de P. Sollers (*Femmes*, 1983, et *Portrait du Joueur*, 1984).

Enfin, dans la mesure où la vocation de la littérature n'est pas d'« aliéner » mais de « libérer », l'autorité narrative est constamment remise en question. Comme le note J. Goytisolo dans *Paysages après la bataille*, la voix narrative n'est jamais sûre :

Prends garde, lecteur; le narrateur n'est pas fiable. Sous son apparente franchise et son honnêteté déchirée [...] il ne cesse de te tromper. (1985: 72)

Chez Kundera, la procédure est plus retorse: c'est en s'affichant comme l'auteur (beaucoup de traits permettent de l'assimiler à Kundera) que le narrateur de *La Lenteur* (1995) mine la crédibilité de l'ensemble du récit. Dans un autre registre, les polémiques suscitées par les romans de M. Houellebecq (il n'est que de se reporter à la presse et aux comptes rendus critiques) s'expliquent en partie par leur structure énonciative: l'effacement textuel des distinctions entre personnage, narrateur et auteur empêche le lecteur de déterminer avec certitude à qui incombe la responsabilité du propos¹⁴.

Ces nouvelles caractéristiques de la narration ont inévitablement bouleversé les modalités du rapport au texte. Si les opérations de reconnaissance, synthèse et hiérarchisation sont – comme le pensent nombre de théoriciens – indispensables à toute lecture, elles se déclinent dans les récits contemporains d'une façon très particulière.

LA NOUVELLE DIALECTIQUE DE LA LECTURE NARRATIVE

Les approches cognitives ont montré qu'il n'y a pas de compréhension sans une part de reconnaissance. On en trouve un écho dans les travaux de J.-L. Dufays. Selon l'auteur de *Stéréotype et Lecture* (1994), la « première compréhension » consiste en effet à ramener l'inconnu au connu: découvrant un récit, le lecteur associe, dès qu'il le peut, les signes du texte à des structures sémantiques préexistantes (modèles narratifs, cadres cognitifs, schémas idéologiques). Ce n'est qu'au fur et à mesure que sa lecture progresse qu'il peut passer à une « deuxième compréhension » en construisant un *topic* plus conforme à l'univers du texte. S'agissant des récits contemporains, il est clair que la phase de reconnaissance se fonde moins sur des schémas idéologiques ou des modèles narratifs volontairement brouillés que sur des intertextes. L'émiettement des récits d'É. Chevillard et de J. Serena est ainsi compensé par la référence aisément repérable aux textes de Beckett. On reconnaît ainsi *Malone meurt* (1951) dans *Mourir m'enrhume* (1987), et *Mercier et Camier* (1946) dans *Basse ville* (1992). Chez C. Gailly (*Dit-il*, 1987), les renvois à l'impuissance beckettienne se superposent malignement à la référence à Proust.

Dans le récit classique – qui, on l'a vu, se donne à lire comme progression logique –, le sens des événements à venir est à chercher dans les événements déjà mentionnés. Eu égard aux limites de la mémoire, la compréhension ne peut donc se faire sans un important travail de synthèse.

Après avoir interprété chaque phrase d'un récit comme une construction de propositions, explique Jean-Michel Adam, nous établissons des relations (paquets de micropropositions sémantiques) et nous réduisons spontanément une information que nous pouvons alors stocker en mémoire. (1985: 64-65)

C'est aussi à cela que servent les schémas cognitifs et narratifs. Comme le note U. Eco à propos de *Quatrevingt-treize* (V. Hugo, 1874), et, plus généralement, des romans de facture classique, « [l'hypothèse actantielle] s'instaure très tôt au cours de

la lecture, elle guide les choix, les prévisions et détermine les filtrages des macropropositions» (1985 : 233). Ce processus est nettement perturbé dans nombre de récits actuels où l'activité de synthèse n'intervient qu'après coup, une fois le livre refermé. Au cours de la lecture, on a plutôt tendance à lire séquence par séquence pour répondre à la dissémination du texte que les récits modernes, à la différence des récits classiques, ne cherchent plus à faire oublier. Ce n'est pas un hasard si la façon dont M. Charles décrit la lecture en général se vérifie surtout pour la lecture des récits contemporains :

[...] ce qui me semble important, dans une réflexion sur l'ordre, la cohérence, l'architecture du texte, c'est de savoir en revenir à l'idée d'énoncés autonomes – migrants, mémorisables, citables : ils renvoient à une expérience réelle de la lecture, une lecture non professionnelle, non savante, mais courante ; leur prise en compte est la meilleure manière de relancer l'interprétation, ou de lui faire échec, ou encore d'opposer à une interprétation qui, par définition, va toujours trop vite et trop loin dans la voie de la systématisation, de la hiérarchisation, d'opposer, donc, à cet impérialisme herméneutique une véritable pluralisation du texte. (1995 : 58)

Dans la plupart des récits actuels, il y a en effet trop de détails, trop de digressions, trop de pièges pour qu'on puisse être sûr de tenir le fil conducteur autour duquel reconstruire un enchaînement logique. *La Nébuleuse du crabe* est ainsi composé de 52 textes qui nous présentent un personnage – Crab – dont les actions n'obéissent à aucune logique apparente (sauf parfois, celle du jeu de mots : « Devant sa glace, réflexion faite, c'était plutôt lui l'intrus » [Chevillard, 2006 : 9]) et s'enchaînent sans autre principe que la fantaisie du narrateur. Ayant le sentiment d'être confronté à une collection d'énoncés, le lecteur a tendance à pratiquer une lecture séquentielle plus intensive qu'extensive¹⁵ : le paragraphe, érigé en objet d'art, devient le lieu privilégié de son attention.

Enfin, si la hiérarchisation demeure une constante de la lecture¹⁶, elle ne se fait plus au regard d'une cohérence difficile à trouver, mais en fonction des préférences subjectives du lecteur. Cette

hiérarchisation personnelle est grandement facilitée par la souplesse de la composition musicale. Dès lors qu'un récit se donne à lire comme une variation de thèmes et de motifs, il appartient à chaque lecteur de porter son attention sur tel ou tel élément. Je peux ainsi retenir de *L'Immortalité* de Kundera (1990) une critique du monde moderne, une réflexion sur le romantisme et le libertinage ou un discours sur l'art, de la même façon que je peux, au choix, lire *Une île* de G. Scarpetta (1996), comme un roman sur le cinéma, sur l'érotisme ou sur l'amitié.

Les récits contemporains ont donc ouvert de nouvelles possibilités qui ont enrichi notre façon de lire. Si, en effet, il est clair que le type de récit détermine en grande partie le mode de lecture (un texte de Samuel Beckett ne se lit pas comme un roman de Jules Verne), il n'en reste pas moins vrai qu'un nouveau type de récit peut entraîner une nouvelle façon de lire qui, par rétroaction, peut s'étendre aux récits qui n'avaient pas été conçus pour ce mode de réception. Si les façons de lire sont originellement liées aux types de récit, elles ont donc progressivement acquis une autonomie et dépendent à présent aussi des choix du lecteur. La distinction qui suit est donc plus théorique qu'historique.

QUATRE FAÇONS DE LIRE LE RÉCIT

Il convient, pour commencer, de rappeler que l'expérience du lecteur de récits se définit minimalement de la façon suivante : « un narrateur me raconte une histoire ». La lecture narrative fait donc jouer les quatre éléments suivants : un narrateur, une histoire, une façon de raconter, un lecteur. On peut ainsi distinguer quatre types de lecture narrative selon la hiérarchie¹⁷ opérée entre ces composantes.

Le premier mode de lecture consiste à lire le récit en vue de l'histoire. Le lecteur s'intéresse d'abord au contenu de l'intrigue, à ce que le texte raconte. C'est ce qu'on a appelé plus haut la lecture « extensive ». Barthes en donne une description très précise :

L'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont

toujours ses articulations: ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin): nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le striptease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, mais dans l'ordre, c'est-à-dire: en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite (tel un prêtre qui avalerait sa messe).
(1973: 21)

Ce type de lecture est particulièrement adapté aux récits linéaires: romans d'aventures, histoires d'espionnage, textes à énigme. Mais on peut bien sûr lire la plupart des récits sur ce mode-là.

Un deuxième mode de lecture consiste à s'intéresser à la façon dont l'histoire est racontée (et, plus généralement, à l'écriture) plus qu'à l'histoire elle-même. Ce rapport au récit est bien sûr une conséquence de la surévaluation de la forme par les écrivains eux-mêmes. Dès lors que le roman devient «poétique», la lecture narrative s'attache tout naturellement à la poésie du roman. Selon Kundera, la publication de *Madame Bovary* marque, de ce point de vue, une étape décisive dans l'histoire du genre:

[...] pour la première fois, un roman est prêt à assumer les plus hautes exigences de la poésie (l'intention de «chercher par-dessus tout la beauté»; l'importance de chaque mot particulier; l'intense mélodie du texte; l'impératif de l'originalité s'appliquant à chaque détail). À partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du roman devenu poésie. (1986: 175)

Ce deuxième mode de lecture a largement été conforté par les partis pris de la modernité: remise en cause de la distinction fond/forme (qui conduit à privilégier le multiple du signifiant au détriment de l'un du signifié); valorisation de la part inconsciente du geste littéraire (qui s'inscrit dans une façon d'écrire); idée que la signification d'un texte est à chercher dans son architecture. *Paradis* de Sollers (1981), par exemple, se laisse plus facilement lire comme poésie que comme roman.

Un troisième mode de lecture possible consiste à ne se centrer ni sur le contenu du récit ni sur son

écriture, mais sur celui qui raconte l'histoire, à savoir le narrateur. Ce type de lecture est une conséquence de la contestation des modèles narratifs usuels. En l'absence d'une structure logique aisément décelable, on est en effet conduit à structurer le récit par rapport à la relation narrateur/lecteur plutôt que par rapport à un enchaînement de fonctions devenu problématique. Pour reprendre la terminologie de Barthes, lorsque le texte ne se laisse plus construire aux niveaux des «fonctions» et des «actions», le lecteur n'a d'autre choix que de se reporter au niveau de la «narration», défini comme «l'ensemble des opérateurs qui réintègrent fonctions et actions dans la communication narrative, articulée sur son donateur et son destinataire»¹⁸. Paradoxalement, ce rapport au texte n'est pas sans lien avec la proclamation de la «mort de l'auteur». Si l'auteur n'intéresse plus en tant que personne biographique, l'attention se déporte logiquement vers le projet du texte comme tel, projet que l'on peut référer à l'instance du narrateur ou, si l'on veut dépasser un strict immanentisme, de l'«auteur impliqué»¹⁹. L'histoire se présentant comme émietée, la seule façon de lui rendre une cohérence – ce qui est nécessaire à l'acte de lecture – est de capter la voix dont elle émane, autrement dit de quitter le niveau de l'énoncé pour celui de l'énonciation. C'est finalement ce que fait M. Charles en se référant au projet du narrateur proustien pour donner une unité à la fin de *Germantes II* (1922). Le problème de lecture est en effet le suivant: comprendre ce passage comme une scène de comédie visant la satire du milieu *Germantes* (et unifier ainsi les multiples événements qui se télescopent en cette fin de volume) ne rend pas compte d'une donnée essentielle: même Swann (qui, à bien des égards, est le révélateur du ridicule des *Germantes*) est l'objet d'un regard critique et distant de la part du narrateur. Pour construire la cohérence du passage, M. Charles est donc conduit à se référer au projet supposé du narrateur: «D'une certaine manière, le narrateur est pressé d'en finir. Avec sa scène ou sa comédie, avec les *Germantes* sans doute, mais aussi avec Swann et sa mort prochaine» (1995: 70). L'enjeu est de passer au

second versant du cycle, qui commencera avec *Sodome et Gomorrhe* (1922-1923). Dès lors que l'on s'interroge sur le projet du texte, la lecture est, on le voit, moins réception d'une histoire que communication avec l'autre. Cette façon de lire est particulièrement sollicitée par les récits contemporains. On peut en effet se demander ce que vise un texte nous rapportant les menues occupations d'un homme qui s'installe dans sa salle de bains (Toussaint, 1985) ou les petits-déjeuners studieux d'un personnage qui décide de ne plus regarder la télévision (Toussaint, 1997). On s'interrogera de la même façon sur ce qu'exprime l'histoire, *a priori* déconcertante, d'un homme fixant des rendez-vous à une femme qu'il ne prend pas soin de prévenir (Oster, 2003).

Le dernier mode de lecture consiste, pour le lecteur de récits, à se concentrer sur le dernier élément de la structure, à savoir *lui-même*. C'est une des conséquences de la polyphonie du récit et de l'exploitation maximale qu'en ont fait (ou qu'en font) certains textes où il est, on l'a vu, de plus en plus difficile d'identifier une « autorité ». Ayant du mal à reconstruire une cohérence du contenu et ne parvenant plus à identifier la voix qui lui parle, le lecteur en vient à réfléchir sur ce qu'il vit personnellement dans sa relation au texte : c'est désormais lui – en tant que destinataire – qui fait l'unité du récit. Nombre de récits contemporains ressemblent ainsi à ces jeux vidéo qui, refusant les scénarios « linéaires » ou trop « scriptés », se contentent de donner les éléments de base et quelques règles de combinaison pour que chaque joueur décline sa propre aventure et accomplisse un voyage dans son propre imaginaire. Pour nous contenter d'un exemple, le laconisme et l'éclatement qui définissent l'écriture de C. Gailly débouchent sur des textes morcelés à l'extrême qu'il appartient à chaque lecteur de recomposer. Examinons le passage suivant, extrait de *La Passion de Martin Fissel-Brandt* :

À bonne distance. Pour ne pas l'effrayer. Martin Fissel. Son nom complet est Fissel-Brandt. Gesticulait. Oui, des gestes. Ni trop amples. Ni trop vifs. Aucune brutalité. Il avait trop souvent brutalisé. L'avait été lui-même. Si souvent. Nulle méchanceté par conséquent dans ces mouvements qui ne cherchaient qu'à signifier. Se faire entendre. Comprendre. De l'impatience, certes. Mais il était pressé : Va-t'en.

Il lui parlait. En même temps qu'avec douceur, vivacité, il agitait son bras. Tout bas, il le lui disait : Envole-toi. Le rouge-gorge ne bougeait pas. Il semblait s'être naturalisé. Ses yeux ronds noirs. Deux billes d'ébène. D'un froid terrifiant, sidéral. Ciel noir d'hiver, de nuit, étoiles. Il regardait dehors. Rouge fougère sur le devant. Le reste gris canon de fusil.

(1998 : 10)

Que ce soit au niveau du mot (souvent très bref), de la phrase (courte et décomposée artificiellement) ou du paragraphe (qui se limite à quelques lignes), c'est bien le minimalisme qui domine. On en retire une impression d'éclatement, confortée par une ponctuation insolite qui privilégie la juxtaposition. La lecture ainsi ralentie, chaque lecteur peut pénétrer dans le récit à son rythme et réfléchir à la manière dont il construit le sens²⁰.

Le récit contemporain ne se contente donc pas de proposer de nouvelles façons de raconter : il dessine, en même temps, d'autres façons de lire. C'est aussi par ce biais qu'il enrichit notre rapport au monde. Le champ des possibles, qu'à en croire Kundera le roman examine²¹, est peut-être d'abord celui de la lecture.

NOTES

1. Il apparaît clairement qu'aux yeux de P. Hamon, c'est bien le texte réaliste tel qu'il fut prédominant au XIX^e siècle qui demeure la référence du romanesque traditionnel.
2. Les indications qui suivent relèvent, bien sûr, d'un modèle hypothétique. On pourrait cependant le justifier en se fondant, à la manière des stylisticiens, sur la notion d'«écart». De la même façon que l'«écart stylistique» suppose une norme linguistique, on peut tenter de reconstituer abstraitement la norme narrative qu'en dépit d'infractions constatables à toutes les époques on a beaucoup plus respectée avant le XX^e siècle.
3. L'effet de réel est d'abord un effet logique. Aragon évoque à ce propos «cette cohérence du récit qui s'appelle [...] le réalisme» (1969 : 78).
4. Sur ce point, voir G. Genette, «Vraisemblance et motivation» (*Figures II*, 1969 : 71-99).
5. Voir, à ce propos, la notion de «système sémantique» chez W. Iser : «La réalité en tant que contingence pure ne peut servir de champ référentiel au texte de fiction. Celui-ci se rapporte plutôt à des systèmes dans lesquels la contingence et la complexité du monde sont réduites et qui présentent une construction spécifique du sens du monde» (1985 : 131). Le texte ne reproduit donc pas le réel, mais la représentation simplifiée qu'en ont les membres d'une culture.
6. Rappelons que, selon Greimas, toute histoire présente le même système de personnages : un *sujet*, mandaté par un *destinateur*, part en quête d'un *objet* ; il espère, avec l'aide d'*adjuvants* et malgré des *opposants*, en faire bénéficier un *destinataire*.
7. «[La troisième personne du roman] est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur ; mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. Elle est donc plus qu'une expérience littéraire : un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à l'existence» (R. Barthes, 1953 : 29).
8. «Dieu est mort : n'entendons pas par là qu'il n'existe pas, ni même qu'il n'existe plus. Il est mort : il nous parlait et il se tait, nous ne touchons plus que son cadavre [...]. Dieu est mort, mais l'homme n'est pas, pour autant, devenu athée. Ce silence du transcendant, joint à la permanence du besoin religieux chez l'homme moderne, voilà la grande affaire, aujourd'hui comme hier» (J.-P. Sartre, 1975 : 186).
9. On rencontre chez des auteurs comme C. Gailly ou É. Chevillard nombre de traits littéraires que l'on trouvait déjà chez les grands romanciers des années 1950 : ambiguïté énonciative, écriture fragmentaire, structures itératives, déconstruction ironique des codes romanesques.
10. Le courant «minimaliste» se définit par une esthétique de la brièveté associée à certains contenus thématiques comme la banalité ou l'indifférence (voir, par exemple, M. Redonnet, J.-P. Toussaint, J. Echenoz ou P. Deville).
11. Partant du constat qu'il est difficile d'innover encore sur le plan formel et qu'il est absurde de vouloir établir une hiérarchie entre les grands romans d'hier et les grands romans d'aujourd'hui, certains romanciers (comme P. Sollers ou G. Scarpetta) se servent de toutes les techniques, de tous les styles, de tous les sous-genres romanesques, pour composer des textes hybrides dont l'originalité est précisément dans cette synthèse et dans le plaisir de puiser librement dans l'héritage.
12. Si le regard critique est, dès les origines du genre, une composante essentielle du roman, il est logique que le roman se l'applique à lui-même. Surtout à une époque où, pris entre l'impossibilité du retour en

- arrière et l'artificialité de la surenchère dans l'acrobatie formelle, le roman se doit, pour conserver sa force critique, d'éviter le ridicule. C'est le parti qu'a pris un romancier comme M. Kundera en assumant pleinement (et ironiquement) l'énonciation de récits dont on ne sait plus ce qu'ils contiennent de fictionnel ou d'authentique.
13. On se reportera à la définition de Barthes : «Certaines [fonctions] constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières : appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses*» («Introduction à l'analyse structurale des récits», dans R. Barthes *et alii*, 1977 : 21). Les «noyaux», nécessaires et suffisants, forment ainsi l'armature logique du récit : ce sont eux que le lecteur doit retenir s'il veut comprendre ce qui se passe. Les «catalyses», en revanche, sont des «luxes» de la narration qui ressortissent moins à l'histoire qu'au discours.
 14. E. Bordas (2005) a montré comment se superposaient souvent, chez Houellebecq, discours de distance critique et discours d'acceptation naïve. Voir, par exemple, l'énoncé suivant : «J'aurais pu adhérer au Front National, mais à quoi bon manger de la choucroute avec des cons ? De toute façon les femmes de droite n'existent pas, et elles baisent avec des parachutistes» (Houellebecq, 2000 : 196).
 15. Reprenant une distinction de R. Chartier, B. Gervais oppose la «lecture extensive», qui vise à progresser le plus rapidement possible à travers le texte, à la lecture «intensive», qui tente de capter le maximum de significations (1993 : 43-44).
 16. Pour reconstruire la logique interne du récit classique, le lecteur doit non seulement, comme on l'a vu, distinguer les noyaux des catalyses, mais aussi intégrer le niveau des fonctions à celui des actions et le niveau des actions à celui de la narration : «On voudra bien se rappeler que les trois niveaux sont reliés entre eux selon un mode d'intégration progressive : une fonction n'a de sens que pour autant qu'elle prend place dans l'action générale d'un actant ; et cette action elle-même reçoit son sens dernier du fait qu'elle est narrée, confiée à un discours qui a son propre code» (R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans R. Barthes *et alii*, 1977 : 15-16).
 17. Il s'agit en effet de dégager une «dominante». S'intéresser *d'abord* à l'histoire d'un récit n'exclut évidemment pas la prise en compte de ses autres dimensions.
 18. «Introduction à l'analyse structurale des récits» (R. Barthes *et alii*, 1977 : 43).
 19. On se reportera à la définition de W. Booth : «Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même» (1977 : 92-93).
 20. On pense à cette phrase de Proust : «L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même» (1954 : 911).
 21. «Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la *carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine» (Kundera, 1986 : 57).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1985]: *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.
- ARAGON, L. [1969]: *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Genève, Skira.
- BARTHES, R. [1953]: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1970]: *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1973]: *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BARTHES, R. et alii [1977]: *Poétique du récit*, Paris, Seuil ;
- [1982]: *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BERSANI, L. [1982]: « Le réalisme et la peur du désir », dans R. Barthes et alii, 47-80.
- BOOTH, W. [1977]: « Distance et point de vue », dans R. Barthes et alii, 83-113.
- BORDAS, E. [2005]: « Ironie de l'ironie », dans V. Jouve et A. Pagès (dir.), 341-358.
- BRECHT, B. [1972]: *Écrits sur le théâtre*, tome I, Paris, L'Arche.
- CHARLES, M. [1995]: *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- CHARTIER, R. [1985]: « Du lire au livre », dans R. Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 61-82.
- CHEVILLARD, É. [(1993) 2006]: *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit.
- DUFAYS, J.-L. [1994]: *Stéréotype et Lecture*, Liège, Mardaga.
- DUJARDIN, E. [(1887) 1968]: *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 ».
- ECO, U. [1985]: *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- GAILLY, C. [1998]: *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, Paris, Minuit.
- GENETTE, G. [1969]: *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1972]: *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GERVAIS, B. [1993]: *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur.
- GOYTISOLO, J. [1985]: *Paysages après la bataille*, Paris, Fayard.
- HAMON, P. [1974]: « Note sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », *Littérature*, n° 14, 114-122 ;
- [1982]: « Un discours contraint », dans R. Barthes et alii, 119-181.
- HOUELLEBECQ, M. [2000]: *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai Lu.
- ISER, W. [1985]: *L'Acte de lecture*, trad. franç., Bruxelles, Mardaga.
- JOUBE, V. et A. PAGÈS (dir.) [2005]: *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle et les Éd. L'Improviste.
- KUNDERA, M. [1986]: *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- LARIVAILLE, P. [1974]: « L'analyse morpho(logique) du récit », *Poétique*, n° 19, 368-388.
- OSTER, C. [2003]: *Les Rendez-vous*, Paris, Minuit.
- PROUST, M. [1954]: *À La Recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- ROBBE-GRILLET, A. [1985]: *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit ;
- [1988]: *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit ;
- [1994]: *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit.
- SARTRE, J.-P. [1975]: *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- TOUSSAINT, J.-P. [1985]: *La Salle de bains*, Paris, Minuit ;
- [1997]: *La Télévision*, Paris, Minuit.

PASSION ET NARRATION¹

RAPHAËL BARONI

1. INTRODUCTION

Cet article vise à cerner un aspect fondamental de la narrativité qui est resté longtemps un impensé de la théorie narratologique², ou du moins un phénomène jugé secondaire, qui semblait ne concerner qu'une certaine forme de « paralittérature ». Il s'agit d'interroger la dimension *passionnelle* du récit, tant sur le plan de la structuration interne du discours (objet de la narratologie « classique » d'orientation « thématique ») que sur celui de l'interaction entre le producteur et l'interprète de la production sémiotique ou discursive (objet de la narratologie « postclassique »³ d'orientation « pragmatique »).

Avant d'exposer l'articulation de notre propos, il faut d'emblée préciser l'usage que nous ferons du terme *passion*, qui se réfère ici à une forme très générale de *pathos* associée à la narrativité ou figurée par elle, et non à la seule espèce de la « passion amoureuse », telle qu'elle est thématisée par une certaine littérature. Cette acception large du terme est revenue à la mode ces quinze dernières années sous l'impulsion de la sémiotique néo-greimassienne qui, après s'être attachée à définir les différentes formes de l'agir, se penche désormais sur les états qui affectent le sujet (voir Greimas et Fontanille, 1991 ; Hénault, 1994 ; Fontanille et Zilberberg, 1998 ; Landowski, 2004). Pour résumer, on pourrait dire qu'au lieu de ne s'intéresser qu'au rapport *actif* d'un sujet qui vise un objet, on s'intéresse désormais également au rapport *passif* d'un sujet qui *est affecté par* un objet⁴. Cet objet qui affecte le sujet manifeste sa présence par une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et c'est cette résistance qui tend à produire des émotions⁵. D'Aristote à Ricœur, l'*agir* a toujours été associé au *pâtir*, l'*action* à la *passion*, l'*activité* à la *passivité*, même si les typologies narratologiques « classiques », qui se fondent sur la définition du récit comme *imitation d'actions*, ont presque toujours privilégié le premier pôle au détriment du second. Cette nature généralement implicite de la dimension passionnelle de la narrativité transparaît d'ailleurs dans ce passage de Ricœur qui commente Aristote :

Les références ne manquent pas, dans la Poétique, à la compréhension de l'action – et aussi des passions – que l'Éthique articule. Ces références sont tacites, alors que la Rhétorique insère dans

son propre texte un véritable «Traité des passions». La différence se comprend: la rhétorique exploite ces passions, tandis que la poétique transpose en poème l'agir et le pâtir humains.
(Ricœur, 1983: 94)

Dans ce passage, Ricœur insiste sur la représentation mimétique de l'agir et du pâtir propre à la forme narrative, mais nous verrons qu'il ne faut pas minimiser la dimension «rhétorique» (au sens large que Perelman donne à ce terme) du récit: la «force» de l'intrigue réside aussi dans les émotions qu'elle suscite chez le destinataire, telles que la *crainte* ou la *pitié* évoquées par Aristote, ou telles que la *surprise*, la *curiosité*, le *suspense* ou la *tension narrative* dans des typologies plus récentes. Il faut ajouter que la relation active/passive doit toujours être pensée dans un rapport dialectique: il s'agit de mettre l'accent, dans une perspective phénoménologique, sur la manière dont l'objet *affecte* le sujet, précisément dans la mesure où ce dernier tente d'agir sur lui.

Notre propos sera d'éclairer cette intrication fondamentale entre l'agir et le pâtir et de montrer leur rôle respectif dans le phénomène de la narrativité, en tenant compte de deux plans distincts mais interdépendants: le plan figural et le plan discursif. Dans un premier temps, nous insisterons sur le fait que l'objet du récit est de nature non seulement actionnelle mais également passionnelle: il ne saurait y avoir de récit de l'«action pure», car un tel discours perdrait toute forme de pertinence, serait incapable de *former une intrigue* et se cantonnerait à dresser la chronique d'une action routinière, à relater les faits et gestes d'un sujet pleinement maître de son destin et, par conséquent, privé d'histoire(s), ignorant tout des aventures et des mystères qui rythment nos vies, qui confèrent à l'existence le caractère de complétude ou d'incomplétude provisoire avec lequel nous sommes familiers, de rétention et de protention qui caractérise la temporalité humaine.

Dans un deuxième temps, définir l'objet du récit en tenant compte de sa pertinence anthropologique (qu'est-ce qui fait une bonne histoire?) nous amènera à traiter la dimension «dialogique» de la *séquence*

actionnelle qui devient, à l'aide de la représentation, une *séquence narrative*, la période d'un discours alternant *nouement* et *dénouement*. Nous montrerons notamment que, dans l'interprétation d'un récit, l'activité cognitive anticipatrice (qui prend la forme de *pronostics* ou *diagnostics*) apparaît indissociablement liée à la *réticence textuelle* manifestée par la *mise en intrigue* des événements⁶: cette «réticence» met l'interprète dans une situation de passivité partielle vis-à-vis du déroulement de l'histoire, mais elle permet en même temps d'exciter sa *curiosité*, d'engendrer du *suspense*, de polariser la réception par l'anticipation d'un *dénouement* qui tarde à être exposé et qui produit, en relation avec l'excitation ludique de cette attente, un certain plaisir⁷. La dimension *passionnelle* du récit, qui représente l'«agir» et le «pâtir humain», se transforme alors en un trait *passionnant* du discours, en un *effet poétique* qu'Aristote qualifiait de «cathartique» et qu'il associait, dans le genre tragique, aux émotions de *crainte* et de *pitié*. Par conséquent, la dimension passionnelle du récit doit également être interrogée au niveau de la réception car, ainsi que le rappelle Ricœur, l'esthétique, en tant que théorie de l'actualisation d'un texte par un sujet, a pour thème

[...] l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'affecte. Cet être affecté a ceci de remarquable qu'il combine, dans une expérience d'un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme réception du texte l'action même de le lire.

(Ricœur, 1985: 303)

Notre approche de la narrativité propose une réflexion phénoménologique portant sur les *passions* qui sont au fondement de tous les récits, que ces derniers soient factuels – ils trouvent alors leur ancrage dans une tension vécue qui appelle son «dénouement» par la prise de parole ou par la représentation sémiotique – ou qu'ils soient de nature fictionnelle – les tensions ordinairement vécues sont imitées, remises en question, voire façonnées par la fiction qui contribue ainsi à les «apprivoiser» (voir Bruner, 2002) ou, au contraire, à les mettre au service d'une dynamisation des formes de vie individuelles ou

collectives (voir Watzlawick, Weakland et Fish, 1980). La réactivation d'une réflexion portant sur les rapports entre *passion* et *narration* permet ainsi de repenser la fonction anthropologique des récits et rejoint de ce fait les ambitions de la poétique aristotélicienne, qui soulignait déjà l'importance des effets cathartiques liés au *muthos* tragique. Si la réflexion est ancienne, nous montrerons néanmoins qu'elle demeure complexe et qu'elle a connu une éclipse sans précédent au moment où la théorie narratologique atteignait son apogée en France, c'est-à-dire durant la période structuraliste où ses « outils heuristiques » fondamentaux se sont cristallisés. Aujourd'hui, malgré l'émergence d'une « sémiotique des passions » en France⁸ et malgré le succès, en analyse du discours, des approches énonciative, pragmatique, rhétorique ou interactionniste (voir Plantin, Doury et Traverso, 2000), il semble que le renouvellement en profondeur des « acquis » de la période structuraliste reste encore un terrain de recherche en friche.

2. NARRER L'AGIR ET LE PÂTIR...

Dans la narratologie thématique « classique », c'est la dimension *active* des événements représentés, sous la forme de schémas relevant d'une « logique actionnelle », qui a occupé le devant de la scène, depuis Propp (1970) jusqu'à Adam (1994), en passant par Greimas (1966), Bremond (1973), Larivaille (1974), etc. Et pour cause: le récit est, par définition, une *mimêsis praxéos* – une imitation d'actions. Or l'action se définit en premier lieu par son *agentivité*, c'est-à-dire par tout ce qui la distingue: 1) de l'événement vécu passivement (le patient s'oppose à l'agent); 2) de l'événement naturel (le principe de causalité en mécanique s'oppose à la rupture introduite par l'intentionnalité du sujet); 3) de l'immobilité d'un état (l'état s'oppose au procès, comme le statisme s'oppose au dynamisme). La représentation des passions serait par conséquent l'apanage d'autres genres mimétiques, tels que le portrait, la description ou le lyrisme. Le récit, en tant que forme mimétique différenciée, serait donc *a priori*

défini comme la reprise, dans l'actualité d'un discours, d'une action passée ou fictive, qui se définirait par son intentionnalité et par le dynamisme d'une temporalité possédant une certaine extension et articulée par une « mise en intrigue ».

Cet *a priori* concernant l'objet du récit est particulièrement évident si l'on se penche sur les travaux menés dans les domaines de la sémiotique narrative, de l'intelligence artificielle ou de la psychologie cognitive: dans ces travaux, l'élément dynamique de la narrativité est toujours exprimé par la structure téléonomique de l'intention, du but ou de la planification. Mais toutes ces dichotomies – agent/patient, action/passion, agir/pâtir, activité/passivité, procès/état, action/événement, etc. – masquent en fait l'intrication fondamentale de ces différentes dimensions au sein de tout phénomène. Ainsi que l'affirmait Ricœur lors d'un entretien avec Greimas autour de la sémiotique des passions:

D'un point de vue phénoménologique, on ne peut rencontrer le problème du pâtir que si on a affaire à des êtres « agissants ». Si nous n'étions simplement que des êtres mécaniques, si nous n'étions pas les auteurs de nos actions, capables de passer par les modalités du vouloir et du pouvoir, nous ne saurions pas ce que c'est que les passions. C'est à des êtres agissants qu'il arrive ce quelque chose: souffrir. (Cité dans Hénault, 1994: 211)

L'une des avancées majeures réalisées par la sémiotique des passions néo-greimassienne consiste précisément à avoir fait (ré)apparaître la corrélation fondamentale entre l'intensité de l'événement et l'extension du procès:

[Sur le plan] de la transformation discursive, la forme sensible est celle de l'événement, caractérisé par son éclat et sa saillance, et sa conversion intelligible et extensive engendre le procès, souvent défini comme un « entier » quantifiable et divisible en aspects; inversement, le procès n'est saisissable pour le sujet du sentir que s'il est modulé par l'intensité qui en fait un événement pour l'observateur. La corrélation fondatrice de la schématisation narrative du discours serait donc celle-ci:

événement	↔	procès
intensité		extensité

(Fontanille et Zilberberg, 1998: 77)

Une telle corrélation doit être examinée dans toutes ses implications. Il apparaît ainsi que l'événement dont la « saillance » particulière en fait l'objet d'un récit potentiel est toujours caractérisé par une forme d'incertitude dans son appréhension : par exemple lorsqu'on sort d'une routine ou lorsqu'on n'est pas sûr d'atteindre un but difficile que l'on s'est fixé. Ainsi que le rappelle Eco à la suite de Van Dijk, les conditions élémentaires pour l'émergence d'une séquence narrative « importante » (c'est-à-dire « conversationnellement admissible ») imposent cette nécessité :

[...] les actions décrites sont difficiles et [...] l'agent n'a pas un choix évident quant au cours des actions à entreprendre pour changer l'état qui ne correspond pas à ses propres désirs; les événements qui suivent cette décision doivent être inattendus, et certains d'entre eux doivent apparaître inusuels ou étranges.

(Eco, 1985: 137)

Se fixer un but difficile à atteindre suppose ainsi de prendre le risque de ne plus maîtriser l'ensemble des facteurs nécessaires à l'accomplissement d'une intention, et donc de se découvrir en même temps partiellement impuissant face à un destin qui nous échappe, qui n'est pas écrit d'avance. L'émotion, ainsi que l'a montré Peirce, surgit précisément dans la conscience de cette perte de contrôle partielle sur les événements :

Peirce a souligné le fait qu'une émotion commence avec une situation imprévue de confusion et de désordre. Nous sommes intrigués par les causes d'une situation nouvelle et conscients que notre contrôle normal sur les événements est interrompu. Le futur est soudain incertain. Notre assurance habituelle a perdu son support. Nous sommes pris dans les courants croisés de sentiments conflictuels. Dans cette situation chaotique, l'interprétant immédiat introduit l'émotion comme une hypothèse simplificatrice [...]. Peirce a remarqué que lorsqu'une hypothèse plus rationnelle et critique devient accessible, l'émotion tend à refluer. (Savan, 1981: 325, notre traduction)

L'expérience temporelle qui est au cœur de la narrativité, cette temporalité saillante et dynamique qui se trouve au fondement du récit, se creuse par

l'angoisse face à un avenir qui risque de nous échapper : il ne s'agit pas simplement de la protensivité d'une planification ou d'un but, d'un sujet tendu vers un objet et de la conjonction attendue de ces deux termes ; le nouement de l'intrigue dépend essentiellement de tout ce qui peut survenir *entre-deux*, dans cet espace « tendu » où rien n'est assuré, dans cette attente anxieuse qui anticipe la conjonction ou la disjonction finale. Dans la pure agentivité (pour autant que l'on puisse postuler son existence), il n'y aurait rien de dramatique, aucune amorce de narration, le résultat serait certain et, par conséquent, il ne serait pas « attendu » avec impatience ; l'agir se résumerait à un geste ou à une routine qui demeurerait irracontable aussi longtemps que le sujet demeurerait maître de son destin, aussi longtemps qu'il resterait cet agent idéal ne connaissant aucune limite à sa liberté et à sa volonté. Si le protagoniste a faim, il se rend dans un restaurant, commande et mange un repas. Si le protagoniste veut se rendre à son travail, il prend le train et arrive à l'heure au bureau. Cela ne fait pas une histoire. De telles séquences actionnelles peuvent être formalisées à l'aide de « scripts », mais c'est la transgression du script qui permet de nouer un récit (voir Baroni, 2002a). La pure agentivité est marquée du sceau de l'invisibilité : en elle, même le but finirait par s'effacer derrière le geste ou l'habitude, et le temps s'effondrerait, il se figerait en « temps mort » d'une extension que seul le temps des horloges permettrait de mesurer.

L'ethnométhodologie a souligné la qualité « émergente » du sujet et de ses buts, motifs ou raisons d'agir, qui sont formulés après coup, lorsqu'il éprouve par exemple une contrariété imprévue, ou lorsqu'on lui demande de rendre des comptes, lorsqu'il s'agit d'assumer la portée de ses actes. Dans cette approche, ainsi que le résume Louis Quéré, « le sujet intentionnel, conscient, volontaire et responsable, est le résultat émergent de l'accomplissement d'un cours d'action, plutôt que son origine ou sa cause » (1998: 132). De la même manière, l'histoire et sa temporalité émergent par l'expérience d'un « heurt », par un

dérangement de nos routines qui embrayent l'aventure au sein de laquelle des enjeux peuvent commencer à se dessiner avec une clarté progressive, qui demeure toutefois partiellement voilée parce qu'elle reste marquée jusqu'au bout du sceau de l'incertitude. Ce n'est que rétrospectivement, au-delà du chaos passionnant de l'aventure, au-delà du temps de la lecture, dans le temps logifié de l'interprétation, que tout peut sembler enfin à sa place, que le travail de configuration peut déployer un ordre plus ou moins fragile ou définitif, un sens plus ou moins mystérieux ou réducteur, plus ou moins surprenant ou attendu.

Entreprendre une action, c'est se heurter à une résistance potentielle, c'est prendre le risque d'échouer dans l'actualisation d'un projet. Quand ce risque apparaît nul, quand on nage en pleine routine, il n'y a rien à raconter, le monde est absent, il n'y a pas « événement », le temps est réduit à une simple répétition, à un éternel retour du « présent-absent ». Au contraire, lorsque l'action est menacée dans son accomplissement, lorsqu'elle est contrariée d'une manière ou d'une autre, lorsqu'on est amené à produire des *pronostics* sur son succès ou son échec, alors l'événement devient sensible, la temporalité s'approfondit et nos *anticipations* luttent contre l'incertitude d'un futur insondable, dont la présence devient écrasante. De même, quand on nage en plein brouillard, quand on ne parvient plus à identifier les objets ou les êtres, ni à saisir le sens de leurs actions, nos *diagnostics* s'opposent à un présent ou à un passé lourd de mystères. Il se passe *quelque chose* et cela méritera peut-être d'être raconté un jour...

Prendre en considération la dimension passionnelle qui est au fondement du récit revient à concevoir que la narrativité consiste précisément en la mise en scène de l'indétermination du monde ou du devenir: c'est le lieu où l'action se représente dans sa dimension passionnelle, dans son incertitude. Dans cet espace mimétique, le monde est toujours à refaire, il est plein des potentialités inexplorées qui se cachent dans les interstices d'une existence trop bien réglée, au sein des ténèbres dans lesquelles s'enracinent aussi

bien nos espoirs que nos angoisses. Les récits, en plongeant leurs racines dans un *pathos*, dans la rupture qui nous vient de l'extérieur, de l'irruption d'autrui dans nos vies, recèlent l'espoir de changements salutaires, d'une nouveauté qui possède la vertu de nous libérer de la solitude, du radotage et de l'ennui d'une existence sclérosée.

3. LE DIALOGISME DE LA SÉQUENCE NARRATIVE

Sur le plan de l'interaction entre le narrateur et son destinataire, la dimension passionnelle joue un rôle qui a été longtemps négligé, marginalisé, voire totalement ignoré dans les travaux d'orientation structuraliste. Ainsi que l'affirme Jean-Paul Bronckart:

S'il est rarement posé comme tel, le statut dialogique de la séquence narrative est néanmoins évident. [...] Cette séquence se caractérise toujours par la mise en intrigue des événements évoqués. Elle dispose ces derniers de manière à créer une tension, puis à la résoudre, et le suspense ainsi établi contribue au maintien de l'attention du destinataire. (1996: 237)

Un tel point de vue sur le statut dialogique de la séquence narrative, qui insiste sur le rôle de la tension dans le processus de la mise en intrigue, s'il était déjà latent dans les travaux de Tomachevski (1925), a été fort peu discuté durant l'âge d'or de la narratologie structuraliste, et cela pour plusieurs raisons. Alors que le Nouveau Roman occupait l'avant-scène de la production littéraire, l'intrigue, la tension narrative et, en particulier, le suspense apparaissaient comme l'apanage d'une production populaire, commerciale et déclassée. Par ailleurs, d'un point de vue purement épistémologique, le parti pris de l'approche structuraliste rendait caduque une interprétation fondée sur le dialogisme, puisque l'objet des recherches devait être les structures immanentes des textes, abstraction faite de tout contexte de production ou de réception. Par conséquent, ce n'est que dans les travaux dont la portée était limitée à des corpus populaires (par exemple les travaux de Charles Grivel sur l'intérêt romanesque dans des romans populaires du XIX^e siècle) et sous l'influence des « théories de la réception », qui ont émergé vers le milieu des années

1970, que l'on a recommencé à prendre en considération les effets passionnels associés aux intrigues littéraires. Pourtant, même dans les travaux sur la réception, le point de vue cognitiviste a continué à dominer largement la réflexion au détriment d'une analyse des affects et une réticence demeurait quand il s'agissait de généraliser la portée des réflexions sur le suspense, la curiosité ou la tension narrative au-delà du corpus « paralittéraire ».

Roland Barthes, par exemple, évoque le *suspense*, qui dépend d'une lecture linéaire et d'une certaine forme de « réticence » textuelle (1970). Il décrit avec précision les codes « herméneutique » et « proaïrétique » qui structurent les récits « classiques » selon une logique irréversible, mais, en même temps, il définit le type de jouissance qui repose sur ces « codes irréversibles » comme un plaisir honteux, une perversion, une forme de « voyeurisme » et une soumission à la logique commerciale du marché des biens symboliques (1973). Quant à Wolfgang Iser (1976), s'il a évoqué la technique « commerciale » du roman-feuilleton et les indéterminations provisoires sur lesquelles elle repose, ce sont plutôt les indéterminations radicales du texte littéraire d'avant-garde, celles qu'on trouve par exemple dans l'œuvre de Joyce, qu'il a valorisées et discutées⁹. Il faudra en fait attendre le « retour de l'intrigue » dans l'esthétique postmoderne et l'émergence d'une critique *ad hoc* pour voir poindre, dans le prolongement de l'analyse aristotélicienne de la *catharsis*, une véritable réflexion sur les questions de l'immersion, de l'identification au personnage et des caractères passionnels et ludiques du récit (voir Eco, Jauss, Picard, Jouve, Schaeffer, etc.).

Entre-temps, une conception réifiée de la « séquence narrative », fondée sur une logique actionnelle dérivée des travaux de Propp (1928), s'était imposée. Chez Larivaille, qui constitue un cas exemplaire, la séquence narrative élémentaire est décrite comme un « segment » situé sur le plan de « l'aventure humaine » (1974 : 384), le récit en tant que discours se définissant au contraire comme la « prise en charge, par la parole ou l'écriture, d'un ensemble

d'États ("situations") et de *Transformations* [...] couvrant un segment variable de la chaîne existentielle » (*ibid.* : 385). D'une manière générale, cette séquence canonique, qui correspondrait à la « structure profonde » du récit, était assimilable à un épisode dans lequel un agent transformait un état initial en un état final par l'intermédiaire d'un procès temporellement orienté. Une telle perspective a pour conséquence que les dimensions passionnelles et dialogiques de ce procès narratif ont été abstraites et que, donc, cette conception de la narrativité est affranchie du soupçon de l'artifice racoleur, de l'effet poétique visant à produire du suspense ou de la tension « dramatique ». Il s'agissait en fait, ainsi que l'a dénoncé par la suite Meir Sternberg (1992 : 486), d'une conception de la séquence narrative démotivée, dépoétisée et dés-intriguée (« de-plotted »), qui privilégiait un point de vue rétrospectif sur le récit et qui écrasait la temporalité inhérente à l'actualisation des productions narratives.

L'expression « mise en intrigue » a finalement fait sa réapparition dans le vocabulaire des poéticiens vers le milieu des années 1980, notamment dans les travaux de Paul Ricœur, mais il est frappant de constater qu'elle a perdu au passage sa signification passionnelle : la corrélation qui paraissait autrefois évidente entre l'intrigue et le suspense a été effacée au profit de la mise en évidence d'une médiation configurante, conférant les traits de la totalité et de la complétude à l'événement pris en charge par le récit, et le chargeant au passage d'un sens¹⁰. Cette conception *herméneutique* de l'intrigue, qui définit l'« intelligence narrative » comme une « innovation sémantique » permettant de « comprendre » l'événement, tend aujourd'hui à effacer le fait – pourtant évident pour le sens commun et pour la critique jusqu'à un passé récent – que l'intrigue relève avant tout de la *nature intrigante* du récit, de son caractère mystérieux ou (au moins provisoirement) suspensif.

Il faut rappeler que, dans leur forme canonique, les « récits à intrigue » relèvent d'une forme particulièrement peu coopérative de communication.

Barthes définissait d'ailleurs le « récit classique », c'est-à-dire le récit de fiction structuré par une intrigue, comme « un sujet que l'on tarde à prédiquer » et il a montré que la dynamique de ce genre de narration consistait en une « dynamique statique », le problème étant « de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse » (1970: 75-76). Si l'intrigue configure le récit, si elle le rythme par l'attente d'un dénouement et lui confère, rétrospectivement, les propriétés ressenties de l'unité et de la totalité, c'est bien parce qu'elle renonce à exprimer les choses directement, à mettre d'emblée de l'ordre dans le chaos. Il s'agit au contraire, par le biais de l'intrigue, de *mettre en scène le chaos* à l'intérieur de l'harmonie configurante d'un discours ou, pour reprendre une métaphore borgésienne, de dresser les plans d'un labyrinthe pour y égarer provisoirement son lecteur. À l'inverse de la conception structuraliste, il s'agit de ne pas confondre la « matière première » du récit – en l'occurrence un segment de l'aventure humaine – et la « mise en intrigue », qui consiste à structurer dialogiquement la production sémiotique en déterminant ses charnières essentielles dans l'ordre du discours, charnières dont rendent compte les notions de *nœud* et de *dénouement*. Il s'agira également, contrairement cette fois à la conception ricœurienne, de souligner les propriétés passionnelles, et non seulement herméneutiques et configurantes, de la mise en intrigue.

4. LES DEUX MODALITÉS ALTERNATIVES DE LA MISE EN INTRIGUE

À la suite des distinctions introduites par Sternberg (1992), ce sont les termes de *curiosité* et de *suspense* qui nous serviront à décrire la résultante passionnelle des deux modalités fondamentales de l'interprétation d'un récit, que nous proposons de baptiser quant à elles par les termes suivants :

1. *pronostic*: anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses;
2. *diagnostic*: anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'un événement décrit provisoirement de manière incomplète.

Pronostic et *diagnostic* sont donc, l'un comme l'autre, des anticipations par rapport au développement ultérieur du récit, mais ils se distinguent sur le plan de l'appréhension cognitive de l'action. Nous préférons cette terminologie¹¹ à celle de Sternberg, qui oppose *prospéction* et *rétrospection*, parce que le suffixe met clairement en jeu un « savoir » anticipé (une *gnôsis*) et non pas un « spectacle », et que le préfixe « dia- » n'implique pas exclusivement la recherche d'une cause située dans le passé, mais intègre également l'identification d'éléments actuels (par exemple une identité, un lieu ou une intention) qui sont provisoirement dissimulés¹². Nous pensons en effet que la *curiosité* de l'interprète ne porte pas toujours sur le passé de l'événement décrit et qu'elle doit surtout être évaluée en fonction de la plus ou moins grande transparence du discours, quel que soit son objet. Pour simplifier l'appréhension de cette terminologie en distinguant ce qui relève d'une stratégie « rhétorique »¹³ du discours, d'une activité cognitive dans le processus interprétatif, ou d'un effet passionnel éprouvé en relation avec cette activité (qui représente l'effet visé par la « figure rhétorique », c'est-à-dire le *pathos* du *logos*), nous proposons la synthèse suivante.

• Stratégie de mise en intrigue	⇒ relation chronologique d'un événement marqué par une disjonction de probabilité	représentation obscure d'un événement présent ou passé
• Activité cognitive mise en œuvre dans l'interprétation	⇒ pronostic	diagnostic
• Tension narrative qui affecte l'interprète	⇒ suspense	curiosité

La corrélation entre la tension narrative qui affecte l'interprétation et l'activité cognitive qui lui est associée met en lumière le double aspect, irréductiblement *actif* et *passif*, de toute interprétation. Bien que nous nous servions des termes de *curiosité* et de *suspense* pour discriminer deux modalités de la *tension narrative*, ces effets se structurent fondamentalement selon plusieurs *phases* ou *étapes* similaires, qui voient se succéder un *questionnement*, une *attente* (entretenu par une certaine « réticence

textuelle», durant laquelle incertitude et anticipation se mêlent dans l'expérience esthétique) et, enfin, une *réponse*, dont le contenu est potentiellement inattendu, qui clôturera le processus global et permet d'en évaluer rétrospectivement l'unité. Sur l'axe syntagmatique du récit, suivre le destin de la *tension narrative* nous conduit, par conséquent, à articuler trois *phases* du récit, qui sont actualisées successivement par l'interprète :

- I. Le *nœud* produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la *tension narrative*. Que ce questionnement soit lié à un *pronostic* ou à un *diagnostic* concernant la situation narrative, l'interprète est toujours amené à identifier une *incomplétude provisoire* du discours qui peut être explicitée sous la forme d'interrogations du type « Que va-t-il arriver? », « Que se passe-t-il? » ou « Qu'est-il arrivé? ».
- II. Le *retard* configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* ressentie est partiellement compensée par l'*anticipation* du dénouement attendu. L'anticipation la plus élémentaire porte sur l'attente que le texte se clôturera effectivement par un dénouement : sans cette attente du dénouement, qui se fonde sur le schématisme canonique de l'intrigue (alternance nouement/dénouement), la tension narrative ne serait pas configurante, car elle ne polariserait pas le récit vers une réponse textuelle à venir¹⁴. C'est donc bien la dialectique de l'*incertitude* et de l'*anticipation* qui fonde la *tension narrative*, dont l'une des fonctions primaires est de « rythmer » le récit.
- III. Enfin, le *dénouement* fait survenir anaphoriquement la *réponse* que fournit le récit aux questions de l'interprète : l'anticipation (sous forme de *pronostic* ou de *diagnostic*) est alors confirmée ou infirmée et, dans ce dernier cas, une *surprise* peut conduire à une réévaluation complète ou partielle de l'interprétation. Cette phase conclusive permet également d'évaluer la complétude du récit, qui forme ainsi une totalité réalisée après avoir été (longtemps) attendue.

La première phase est déterminante dans la distinction entre *curiosité* et *suspense*. En effet, c'est en fonction de la forme que va prendre le questionnement répondant à l'incomplétude provisoire du récit qu'il est possible de déterminer si nous sommes confrontés à une mise en intrigue encourageant la formulation d'un *diagnostic* incertain, ou d'un *pronostic* plus ou moins aventureux, et donc favorisant l'économie de la *curiosité* ou du *suspense*.

La mise en intrigue visant la production de *suspense* tendra à faire réagir l'interprète en l'amenant à se demander : « Que va-t-il arriver? », « Qui va gagner? », « Le fera-t-il? », « Comment va-t-il faire? », « Réussira-t-il? », etc. Pour que ces questions implicites soient efficaces, c'est-à-dire pour que l'interprète soit véritablement amené à s'interroger au point que l'attente d'une réponse soit marquée, il faut que le développement chronologique de l'action fasse apparaître une « disjonction de probabilité » jugée importante en fonction de « compétences encyclopédiques » partagées entre le producteur du récit et son interprète (voir Eco, 1985). Les situations typiques qui codent le *suspense* sont, par conséquent, les interactions « sous-codées » ou celles qui apparaissent par nature les plus instables : les conflits, les transgressions ou les méfaits, les buts difficiles à atteindre, etc. Dans ce contexte, le fait que le narrateur ne dévoile pas d'emblée le résultat de cette (inter)action sous-codée explique que la relation chronologique apparaisse comme provisoirement *réticente* sur le plan de l'échange d'information.

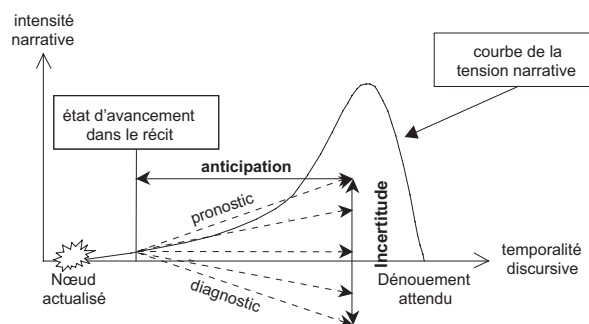
À l'inverse, on supposera que le récit suit une stratégie de la *curiosité* si les questions que l'on est amené à se poser à ce stade prennent les formes suivantes : « Que se passe-t-il? », « Que veut-il? », « Qui est-il? », « Que fait-il? », « Qu'est-il arrivé? », « Qui l'a fait? », « Comment en est-on arrivé là? », etc. De telles interrogations sont obtenues soit par un obscurcissement stratégique dans la représentation des événements, soit par un bouleversement de la chronologie (l'effet étant placé avant la cause par exemple). L'ignorance de l'interprète est souvent doublée, au niveau de la *fabula*, par celle du

protagoniste aux prises avec des événements mystérieux, ce qui entraîne que la représentation énigmatique n'apparaît pas nécessairement comme une rupture de l'immersion; quoi qu'il en soit, les *incipits in medias res* peuvent être associés à cette forme alternative de mise en intrigue. Le *diagnostic* porte alors sur le présent ou sur le passé l'histoire qui sont provisoirement incompréhensibles.

La seconde phase, qui s'étale entre le moment où la question surgit et celui où elle est résolue, définit l'espace temporel durant lequel la *tension narrative* peut véritablement être éprouvée, car, située entre l'actualisation du nœud et celle du dénouement, elle est la seule de ces trois phases qui correspond nécessairement à une *durée sensible*, structurant et orientant la temporalité du récit. Cette phase, durant laquelle la tension se développe, dépend directement de la nature provisoirement incomplète de la narration, du «retard» qui est introduit entre le questionnement induit chez le destinataire et la réponse textuelle qui sera fournie. L'anticipation de l'interprète sous forme de *diagnostic* ou de *pronostic* vise une reconquête partielle du contrôle perdu dans l'interaction discursive. Ce «contrôle passif», fondé sur une anticipation incertaine, n'efface cependant pas entièrement la tension narrative (c'est-à-dire l'incertitude), qui est maintenue jusqu'au dénouement final, potentiellement surprenant. L'anticipation incertaine, qui s'enracine dans un répertoire de séquences actionnelles sous-codées dont dispose l'interprète, permet ainsi l'établissement d'une téléologie du discours en dessinant d'emblée les contours de l'intrigue, dont le dénouement est anticipé avant d'être pleinement actualisé. Ce répertoire de «schèmes séquentiels» (Baroni, 2006a), qui permettent d'anticiper la structure globale du récit, relève de la maîtrise par l'interprète d'une sémantique de l'action plus ou moins complexe et de la connaissance de stéréotypes narratifs (architextes, scénarios intertextuels, etc.) et culturels (scripts, matrices interactives, etc.).

La dialectique de l'incertitude et de l'anticipation, de la passivité réceptive et de l'activité interprétative,

liée au retardement stratégique du dénouement, met en relation la portion du récit déjà actualisée (où se situe le nœud, qui agit comme un catalyseur de l'anticipation) avec un «à-venir» possible du discours, anticipé mais non encore survenu. En général, plus le dénouement paraît imminent, plus l'intensité du discours augmente.



Il apparaît impossible de considérer la dernière phase de l'intrigue, qui amène un dénouement, indépendamment du processus dynamique qui a conduit jusqu'à elle. C'est sur ce point, notamment, qu'une approche dialogique de la narrativité fait évoluer le schématisme de la séquence narrative telle qu'elle a été réifiée par les narratologues structuralistes: en effet, le schéma actantiel de Greimas, qui figeait la narrativité dans une forme logique *a priori*, ne permettait pas de tenir compte des éventuelles surprises accompagnant son actualisation. Le dénouement représente le moment où survient la *réponse attendue*, et si sa propriété structurale anaphorique dépend de sa *responsivité*, c'est qu'il est nécessairement lié au *questionnement initial* et aux *hypothèses provisoires* avancées par l'interprète pour anticiper cette réponse.

Par rapport à la *curiosité* et au *suspense*, qui polarisent l'interprétation vers l'«à-venir» du récit, la *surprise* conduit au contraire à réévaluer la manière dont nous l'avions actualisé antérieurement. La surprise débouche alors sur une prise de conscience: elle active en quelque sorte la fonction «heuristique» de la tension narrative, qui peut être définie comme

une dynamique de la «récognition» (voir Sternberg, 1992: 519-524). Les surprises narratives sont précisément le lieu où le «transcodage des normes et des valeurs extra-textuelles» (Iser, 1979: 287) peut se réaliser. Aux abductions sous-codées qui visaient à anticiper la totalité du discours narratif succède une «méta-abduction» à même de renouveler notre compréhension du récit et du monde qu'il représente¹⁵.

Il est important de préciser enfin que, dans le contexte de la narrativité, et surtout si le récit est de nature fictionnelle, la tension qui caractérise l'attente prend généralement une tonalité positive. C'est la raison pour laquelle la «réticence» sur laquelle se construit la mise en intrigue est perçue non comme un défaut de «coopération» de la part du narrateur (Grice, 1967), mais, au contraire, comme une façon de renforcer l'intérêt du discours, de lui donner du «relief». La *tension narrative* se réalise dès lors selon une modalité *passionnante* plutôt que simplement *passionnelle*, du moins si l'on associe à ce dernier terme la tonalité habituelle d'un *pathos* négatif ou d'un *affect* désagréable¹⁶.

La tension narrative se définit ainsi davantage par les traits tensifs de l'*excitation ludique* que par ceux de la *souffrance* et du *pâtir*, même si la stratégie du *suspense* passe généralement par la mise en scène de situations qui seraient habituellement considérées comme désagréables dans la vie réelle. De la même manière que l'on prend plaisir à se faire peur en empruntant les «montagnes russes» dans un parc d'attractions, dans le contexte de la narrativité, il devient possible de jouir, sans danger réel, de la représentation de situations qui, ordinairement, nous angoisseraient de manière insupportable¹⁷. Ainsi que nous l'a suggéré Jacques Bres, la «réticence» de la mise en intrigue pourrait par conséquent avoir pour fonction d'apprendre au petit homme que le plaisir tient aussi à la satisfaction différée de ses désirs, d'où naît peut-être la conscience du temps et ce qui le rend humain. En général, d'ailleurs, le dénouement, en mettant fin à l'immersion dans l'espace imaginaire et ludique de la narrativité, est ressenti comme une frustration.

Néanmoins, sur ce point, il faut noter une différence fondamentale entre les récits de nature fictionnelle et les récits factuels. Dans les récits de vie tels que les autobiographies, les témoignages ou l'historiographie, il peut arriver que la «charge passionnelle» de l'événement narré, du fait qu'elle a été réellement éprouvée, du fait qu'elle se situe dans la continuité d'un corps qui a d'abord ressenti la souffrance avant de la raconter, conserve au moins partiellement sa tonalité négative originale (voir Baroni, 2006b). La compassion éprouvée par l'interprète, son «empathie» envers le destin du protagoniste, ne peuvent dès lors pas être simplement «délectables». Quoi qu'il en soit, il est certain que la mise en intrigue modifie en profondeur la perception des tensions qu'elle met en scène: du fait qu'elle contient en germe la promesse d'une résolution harmonieuse, cette tension acquiert une valeur proprement structurale, comme les dissonances dans une progression musicale qui n'apparaissent pas comme des fausses notes, mais comme des tensions pertinentes dès lors que l'on s'attend à ce qu'elles se résolvent au terme de la phrase.

5. CONCLUSION

Nous avons montré que l'organisation du récit en séquences dépendait de ce que l'on appelle le phénomène de la «mise en intrigue des événements» et que ce processus reposait essentiellement, si on le replace dans son contexte dialogique et passionnel, sur une stratégie textuelle tensive visant à intriguer le destinataire en retardant l'introduction d'une information qu'il souhaiterait connaître d'emblée. Nous avons mis en évidence deux formes fondamentales de stratégies rhétoriques permettant de nouer une intrigue, qui sont chacune étroitement liées à des questions relatives à la saisie cognitive des (inter)actions figurées: soit l'information retardée porte sur le développement ultérieur d'un cours d'actions dont l'issue reste incertaine (dès lors, la relation chronologique génère du *suspense*); soit c'est la compréhension d'un événement actuel ou passé qui est provisoirement entravée (il s'agit alors d'une mise

en intrigue par la *curiosité*). L'approche passionnelle de la narrativité souligne que le « nouement » de l'intrigue peut être considéré comme une sorte d'*interrogation* adressée à un destinataire pour susciter, chez ce dernier, une *réponse* prenant la forme d'un *affect* (suspense ou curiosité) et d'une participation cognitive accrue visant à compenser la perte de maîtrise dans la circulation de l'information en anticipant la réponse attendue. C'est dans la *tension* entre la réponse anticipée de l'interprète et la réponse textuelle effective, dans la surprise potentielle que réserve le récit, que se joue en grande partie le sens de l'histoire.

Benveniste soulignait par ailleurs que l'« interrogation » faisait partie d'un « appareil de fonctions » qui permettent à un locuteur d'influencer l'allocutaire et qu'elle mettait ainsi en évidence la dimension énonciative des faits de langage :

Dès lors que l'énonciateur se sert de la langue pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire, il dispose à cette fin d'un appareil de fonctions. C'est, d'abord, l'interrogation, qui est une énonciation construite pour susciter une « réponse », par un procès linguistique qui est en même temps un procès de comportement à double entrée. [...] Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel, imaginé, individuel ou collectif. (1974: 84-85)

Si les fondements de l'intrigue se situent effectivement, comme nous le pensons, dans cette « accentuation de la relation discursive » qui passe par une forme de questionnement, alors un tel point de vue devrait nous inviter à dépasser la dichotomie trop simpliste qui oppose traditionnellement *histoire* et *discours*. Le phénomène de la mise en intrigue, dont dépend la « séquentialisation » du récit, est donc bien fondamentalement inséparable du dialogisme, et ce qui a pu être considéré autrefois comme une propriété structurale et immanente du texte est en fait la trace la plus évidente du contexte « interlocutif » ou « dialogique » dans lequel il s'insère.

L'absence apparente de finalité pratique immédiate, qui caractérise souvent le récit littéraire –

ce qu'on a appelé parfois, surtout dans le registre fictionnel, sa « dépragmatisation » –, est susceptible d'être compensée par ce phénomène de tension narrative qui vise un « faire ressentir » structurant le discours et définissant sa pertinence au niveau de la relation interlocutive. Ce trait du récit rappelle par ailleurs la « fonction phatique » (Jakobson, 1963) dans laquelle les liens de l'union sont créés par un simple échange de mots, la langue ne fonctionnant pas comme un moyen de transmission de la pensée. Mais, au-delà d'une simple fonction « phatique » que remplirait la mise en intrigue, il importe de souligner que le plaisir que nous tirons de la mise en scène de nos *tensions existentielles*, de leur conversion, par la médiation de la mise en intrigue, en des *tensions narratives*, a certainement un rapport beaucoup plus profond avec la manière dont nous appréhendons les changements imprévisibles ou les « zones d'ombre » qui affectent nos existences. Pour Jerome Bruner :

Concevoir une histoire, c'est le moyen dont nous disposons pour affronter les surprises, les hasards de la condition humaine, mais aussi pour remédier à la prise insuffisante que nous avons sur cette condition. Les histoires font que ce qui est inattendu nous semble moins surprenant, moins inquiétant : elles domestiquent l'inattendu, le rendent un peu plus ordinaire. « Elle est bizarre, cette histoire, mais elle veut dire quelque chose, non ? » : il nous arrive de réagir ainsi, même en lisant le Frankenstein de Mary Shelley. (2002 : 79-80)

Si les récits sont en mesure d'opérer ce colmatage des événements qui lézardent nos certitudes et qui écornent notre pouvoir sur le monde, ils peuvent tout aussi bien, à l'inverse, nous aider à produire des changements salutaires, qui nous permettent de sortir du cercle vicieux de la répétition, de l'ennui et de la souffrance qui finit par naître de l'ennui (voir Watzlawick, Weakland et Fish, 1980).

Si notre perception de l'univers repose sur une construction symbolique qui a pour but de rendre le monde « habitable », il importe que cette construction soit en mesure d'évoluer quand elle révèle ses limites, de s'adapter aux « heurts » incessants que lui oppose une expérience concrète, irréductible à nos schémas

prévisionnels et interprétatifs. Les anecdotes étranges que l'on se raconte, mais surtout les récits de fiction, par leur pouvoir de forger des « mondes possibles inédits », permettent ainsi d'explorer des virtualités insoupçonnées de la réalité¹⁸ ; ils visent alors à nous « défamiliariser » de notre quotidien. Dans ce registre, les récits cherchent davantage à ébranler un monde, qui échappe ainsi au radotage, qu'à réduire les écarts inévitables qui existent entre les événements et notre horizon d'attente. Le mouvement irrépessible de l'Histoire et des histoires s'exprime à travers ce débordement perpétuel, porteur d'espoirs ou d'angoisses, dont seule la narrativité permet de rendre compte.

NOTES

1. Cet article résume les principaux arguments de notre thèse de doctorat, qui sera prochainement publiée dans la collection « Poétique » du Seuil en 2007. Nous signalons aux lecteurs qui seraient intéressés par cette perspective, que le site <http://www.vox-poetica.org>, (page consultée le 2 mai 2006) propose un dossier évolutif sur cette question, comprenant notamment une bibliographie extensive et plusieurs articles en libre accès.
2. La tradition anglo-saxonne a été moins réticente à traiter cette question, ainsi qu'en témoignent notamment les travaux de Sternberg (1990 ; 1992) et ceux de Brewer et Liechtenstein (1982) dans le domaine de l'intelligence artificielle.
3. Sur les définitions de la narratologie « classique » et « postclassique », voir Prince (2006).
4. Landowski résume en ces termes le programme de recherche de la nouvelle sémiotique : « c'est en définitive quelque chose comme une *sémiotique existentielle* qu'il nous reviendra de développer à l'avenir : une sémiotique qui saurait se montrer aussi attentive aux configurations dynamiques qui articulent pour nous la matière des choses, qu'aux régimes de rapports que nous entretenons avec ces configurations, puisque c'est à la fois de ces deux faces d'un seul et même processus que dépend l'émergence et la saisie des effets de sens éprouvés, en présence de l'autre, par les sujets en situation que nous sommes » (2004 : 304-305).

5. Nous laissons pour le moment de côté la question de savoir si l'émotion doit être approchée uniquement selon l'angle « pragmatique », qui tient compte de la résistance qu'oppose un objet à l'action du sujet, ou s'il faudrait compléter ce point de vue par une « éthique », notamment telle qu'elle est articulée par Lévinas, dans laquelle le « désir » pousse le sujet à *agir pour autrui* (voir Baroni, 2006b).
6. Dans cet article, le terme « événement » ne sera pas pris dans le sens de l'opposition entre événement naturel et action intentionnelle, telle qu'elle se trouve thématisée par exemple dans la philosophie analytique (voir Revaz, 1997), mais bien dans le sens de « ce qui fait événement » dans la vie, c'est-à-dire ce qui se manifeste par une certaine « saillance » et qui constitue le « racontable » du récit.
7. Sur cette question, voir Barthes (1973) et Baroni (2002b ; 2004).
8. Si cette nouvelle tendance observable chez les émules de Greimas est relativement récente, rappelons cependant que la sémiotique peircienne, dès son origine, était ancrée dans la relation qu'entretient le *representamen* avec un « objet dynamique » constituant le « fondement » du signe. C'est la raison pour laquelle les travaux de Peirce (1978), notamment à travers les prolongements qu'ils ont trouvés dans l'œuvre d'Eco, nous semblent plus féconds pour aborder la dimension passionnelle des récits.
9. Sur la distinction entre indétermination provisoire et indétermination radicale, voir Baroni (2002b).
10. F. Revaz (1997) a montré qu'une telle conception ne permettrait plus de distinguer un récit d'une simple recette ou d'une notice de montage, dans lesquels une série d'actions orientées temporellement possèdent effectivement les traits de la complétude et de la totalité.
11. Gervais (1989), qui introduit une distinction semblable, parle quant à lui de modalités ascendante ou descendante de la lecture.
12. Le diagnostic se définit littéralement comme la détermination d'un état d'après ses symptômes. La connaissance s'acquiert par l'observation des signes et permet d'atteindre une connaissance « à travers » eux.
13. Nous donnons au terme « rhétorique » un sens large tel que le définit Perelman (1977), qui insiste sur la « force de persuasion » que l'on rencontre dans n'importe quel acte de langage.
14. Lorsque l'incomplétude du discours n'est pas polarisée par une telle attente, on est confronté à une incomplétude « radicale », figure fréquente dans l'esthétique moderniste. Il est évident que, dans la vie, contrairement à ce qui se passe dans les récits canoniques, de nombreux mystères ne seront jamais éclaircis, et nous n'assisterons jamais au dénouement du suspense principal de notre existence : à savoir notre propre mort. Heidegger a montré cependant que l'existence est sous-tendue par la protensivité de l'être-pour-la-mort, qui représente l'intrigue fondamentale du sujet.
15. Eco définit le processus méta-abductif de la manière suivante : « il consiste à décider si l'univers possible esquissé par notre premier niveau d'abduction correspond à notre univers d'expérience » (Eco et Sebeok, 1983 : 11, notre traduction).
16. Ainsi que l'affirme Sartre, « un fait psychique comme l'émotion, ordinairement tenu pour un désordre sans loi, possède une signification propre et ne peut être saisi en lui-même, sans la compréhension de cette signification » (1995 : 122).
17. Ainsi, Aristote affirme ainsi que, à travers les arts de l'imitation, « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes des animaux les plus méprisés ou des cadavres » (1980 : 89).
18. Voir Bonoli (2000) et Petitot et Baroni (2000 ; 2004).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1994]: *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.
- ARISTOTE [1980]: *Poétique*, Paris, Seuil.
- BARONI, R. [2002a]: « Le rôle des scripts dans le récit », *Poétique*, n° 129, 105-126 ;
- [2002b]: « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n° 127, 105-127 ;
- [2004]: « La valeur littéraire du suspense », *A Contrario*, n° 2 (1), 29-43 ;
- [2005]: « Formes narratives de l'action et dangers de dérives en narratologie », *Semiotica*, n° 156, 45-60 ;
- [2006a]: « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, n° 137, 111-126 ;
- [2006b]: « Fidélité de l'autobiographie et arbitraire du signe », *Texte*, n° 39-40.
- BARTHES, R. [1970]: *S/Z*, Paris, Seuil ;
- [1973]: *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, E. [1974]: « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 79-88.
- BONOLI, L. [2000]: « Fiction et connaissance », *Poétique*, n° 124, 485-501.
- BREMOND, C. [1973]: *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- BRES, J. [1994]: *La Narrativité*, Louvain, Duculot.
- BREWER, W. et E. LICHTENSTEIN [1982]: « Stories Are to Entertain : A Structural-Affect Theory of Stories », *Journal of Pragmatics*, n° 6, 473-486.
- BRONCKART, J.-P. [1996]: *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé.
- BRUNER, J. [2002]: *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz.
- ECO, U. [(1979) 1985]: *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.
- ECO, U. et T. A. SEBOK [1983]: *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998]: *Tension et Signification*, Paris, Mardaga.
- GERVAIS, B. [1989]: « Lecture de récits et compréhension de l'action », *RS-SI*, n° 9, 151-167.
- GREIMAS, A. J. [1966]: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- GRICE, H. P. [(1967) 1979]: « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 57-72.
- GRIVEL, C. [1973]: *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.
- HÉNAULT, A. [1994]: *Le Pouvoir comme passion*, Paris, PUF.
- ISER, W. [1976]: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga ;
- [1979]: « La Fiction en effet », *Poétique*, n° 39, 275-298.
- JAKOBSON, R. [1963]: *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.
- LANDOWSKI, E. [2004]: *Passions sans nom*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- JAUSS, H. R. [1978]: *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JOUE, V. [1992]: *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- LARIVAILLE, P. [1974]: « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 368-388.
- MANDLER, J. M. et N. S. JOHNSON [1977]: « Remembrance of Things Parsed : Story Structure and Recall », *Cognitive Psychology*, n° 9, 111-151.
- PETITAT, A. et R. BARONI [2000]: « Dynamique du récit et théorie de l'action », *Poétique*, n° 123, 353-379 ;
- [2004]: « Récit et ouverture des virtualités. La matrice du contrat », *Vox Poetica*. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/pbar.html> (page consultée le 2 mai 2006).
- PEIRCE, C. S. [1978]: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- PERELMAN, C. [1977]: *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris, Vrin.
- PICARD, M. [1986]: *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éd. de Minuit.
- PLANTIN, C., M. DOURY et V. TRAVERSO (dir.) [2000]: *Les Émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- PRINCE, G. [2006]: « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.html> (page consultée le 2 mai 2006).
- PROPP, V. [(1928) 1970]: *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- QUÉRÉ, L. [1998]: « Entre apologie et destitution: une conception émergentiste du sujet pratique », dans R. Vion (dir.), *Les Sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 117-133.
- REVAZ, F. [1997]: *Les Textes d'action*, Paris, Klincksieck.
- RICÉUR, P. [1983-1985]: *Temps et Récit*, 3 vol. Paris, Seuil ;
- [1990]: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SARTRE, J.-P. [(1938) 1995]: *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann.
- SAVAN, D. [1981]: « Peirce's Semiotic Theory of Emotion », *Graduate Studies at Texas Tech*, n° 23, 319-334.
- SCHAEFFER, J.-M. [1999]: *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- STERNBERG, M. [1990]: « Telling in time (I) : Chronology and Narrative Theory », *Poetics Today*, n° 11, 901-948 ;
- [1992]: « Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, n° 13, 463-541.
- TOMACHEVSKI, B. [(1925) 1965]: « Thématique », dans T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 263-307.
- WATZLAWICK, P., J. WEAKLAND et R. FISH [1980]: *Changements. Paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil.

AVOIR LE SENS DES VALEURS: LE DIFFICILE PLURIEL DE LA SÉMIOTIQUE NARRATIVE

NICOLAS XANTHOS

La réflexion éthique ou, comme on dira ici, axiologique¹ sur les rapports entre valeurs et fiction est un terrain risqué, pour ne pas dire miné, où l'on ne s'aventure guère – du moins dans la pensée francophone. Pour éviter ce domaine, les raisons ne manquent pas: il peut y avoir un simplisme vieillot à croire que les fictions intègrent des arts de vivre prêts à l'emploi, moyennant une interprétation sensible et empathique; derrière toute prescription morale se dresse le spectre de relations de pouvoir d'autant plus autoritaires et néfastes qu'elles cachent leur véritable nature; plus largement, le soupçon a été jeté sur la question morale par la pensée poststructuraliste d'inspiration nietzschéenne et psychanalytique; enfin, la fiction moralisatrice, comme le roman à thèse, semble décidément démodée, pour des motifs esthétiques et culturels².

Dans le domaine de la sémiotique narrative, le questionnement axiologique n'a à peu près pas voix au chapitre, quand bien même, comme le dit Ricœur: «[...] il n'est pas de récit éthiquement neutre. La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la *narrativité sert de propédeutique à l'éthique*» (1990: 139; nous soulignons). En d'autres mots, bien qu'un lien intime semble exister entre récit et valeurs, il demeure un impensé pour la sémiotique narrative. À cela, deux raisons. Premièrement, la sémiotique narrative, c'est-à-dire l'étude de la représentation de l'action, conceptualise l'action comme, globalement, tentative de modification intentionnelle de l'état du monde par un agent anthropomorphe. En soi, ce concept, parfois implicite, est tout à fait juste. À partir de là, en revanche, un glissement préjudiciable s'est opéré: on est passé du postulat, évidemment légitime, que toute action était intentionnelle³ à celui, moins légitime, que toute représentation d'action, c'est-à-dire tout récit, devait nécessairement mettre l'accent sur l'intention de l'agent. Or, s'il est vrai qu'on raconte parfois pour mettre en scène le destin complexe de l'intention, il n'est pas moins vrai, et on essaiera de le montrer, qu'on raconte aussi dans d'autres desseins, comme celui de mettre en lumière les valeurs qui animent l'agent. Il y a là un usage du narratif spécifique et manifeste, mais dont la sémiotique narrative, centrée sur l'intention, n'a pas rendu compte. Deuxièmement, et parallèlement à

la question conceptuelle qu'on vient d'évoquer, la sémiotique narrative a valorisé l'intention et dévalorisé, notamment, les questions éthiques et psychologiques en fait de récit. Il y avait sans doute là une nécessité inaugurale, l'accent mis sur l'intention se faisant le moyen d'éviter une posture de lecture impressionniste, trop souvent prompte à négliger le grain du texte pour s'envoler vers des considérations extrinsèques. Cette prudence de méthode bienvenue a toutefois fini par se muer en ornières de lecture : il fallait taire toute considération psychologique ou axiologique, même si le texte analysé y faisait clairement référence.

Il est temps, pour la sémiotique narrative, de quitter cette position, devenue doctrinale malgré elle, et de chercher les moyens de décrire des pratiques narratives centrées non plus sur l'intention, mais sur les valeurs des agents. Il faut le faire avec la conscience que cette narrativité axiologique est un fait tout autant discursif que lectural ; en d'autres mots, qu'elle relève, selon les termes de Ricœur, de la deuxième *mimesis* autant que de la première. La narrativité axiologique (comme la narrativité intentionnelle) est, d'une part, une organisation discursive et, d'autre part, un ensemble de catégories conceptuelles dont dispose tout membre d'une culture et en fonction duquel il peut appréhender n'importe quelle (représentation d') action. On peut en effet toujours lire un récit axiologique à l'aune des catégories du récit intentionnel, et *vice versa*, par inattention, projet de lecture ou mauvaise foi.

Le présent article voudrait servir de prolégomènes à cette ouverture de la sémiotique narrative à son impensé axiologique. Dans un va-et-vient entre analyse d'exemples et réflexion fondamentale, on cherchera à établir l'existence d'une narrativité axiologique, à montrer comment la constitution d'outils extrêmement puissants et opératoires par la réflexion sémiotique pour décrire le récit a entraîné l'omission de l'axiologique et, enfin, à dessiner les contours de cette sémiotique narrative axiologique à venir.

Outre le gain théorique espéré, cette réflexion devrait permettre, ultérieurement, d'aborder plus

sereinement le lien entre valeurs et fiction. Il s'agira dès lors de voir non pas tant les valeurs véhiculées par une œuvre, ni si elle présente des personnages meilleurs ou pires que nous, que sa manière de poser la question des valeurs, la conception de l'éthique, de l'agent, de la conscience morale qu'elle revendique ou présuppose. Car la vertu première de la fiction en cette matière est moins de faire œuvre d'*exemplum* que de renouveler la façon dont se pense l'univers des valeurs.

UNE ACTION, DEUX RÉCITS

Commençons par montrer l'existence de pratiques narratives centrées d'une part sur l'intention et d'autre part sur les valeurs de l'agent, en proposant la lecture de deux lettres des *Liaisons dangereuses* de Laclos qui mettent en scène une même action fictive de Valmont de deux façons distinctes : dans la lettre 21, Valmont lui-même la narre à la marquise de Merteuil dans un récit fondé sur l'intention, alors que, dans la lettre 22, la Présidente de Tourvel propose à Madame de Volanges une relation axiologique.

On se rappellera que Valmont souhaite séduire la Présidente de Tourvel, mais que cette dernière, au fait de la réputation libertine du vicomte et prévenue notamment par Madame de Volanges, se méfie de lui. Par divers stratagèmes, il s'emploie à redorer son blason et à apparaître sous des dehors vertueux pour parvenir à ses fins. L'action qui va nous intéresser s'inscrit globalement dans cette stratégie. On peut prendre comme relation minimale ce qu'en dit le vicomte lui-même. Il raconte qu'il arrive dans un village où l'on s'apprête à saisir les meubles d'une famille qui n'avait pu payer la taille : « Je fais venir le Collecteur et [...] paie [...] cinquante-six livres, pour lesquelles on réduisait cinq personnes à la paille et au désespoir » ([1782] 2002 : 74).

Dans les récits épistolaires du vicomte et de la Présidente, l'action de Valmont est organisée et interprétée en fonction de catégories très différentes : le vicomte met de l'avant son stratagème, alors que la Présidente souligne les vertus de l'agent. Mais déjà la

multiplicité des lettres, des narrateurs et des narrataires dit deux faits d'importance pour notre réflexion. Premièrement, d'un seul ensemble de gestes, on peut proposer plusieurs récits aux orientations hétérogènes, qui prennent place et sens dans des visées argumentatives distinctes. Dans leur principe, ces récits consistent à mettre en relation les gestes avec un élément qui leur est extérieur et les rend signifiants: le but visé d'une part, les valeurs manifestées de l'autre. On notera que l'intention comme les valeurs relèvent de ce qu'on appelle parfois le «versant intérieur» de l'action⁴. Deuxièmement, l'adresse de ces récits montre que leur pleine intelligence réclame un regard particulier. Autrement dit, celui ou celle qui, du côté de la réception, prend connaissance du récit doit reconnaître sa nature – intentionnelle ou axiologique, par exemple – et le saisir en tant que tel, c'est-à-dire mettre à contribution les concepts pertinents. Tout comme, sur le plan des actes de langage, il peut être fâcheux de prendre une promesse pour une menace (et *vice versa*), il peut être préjudiciable, sur le plan narratif, de prendre un récit intentionnel pour un récit axiologique (et *vice versa*). C'est donc dire aussi que, si un récit appelle un certain type de lecture, l'appel ne garantit hélas pas la réponse et que, ici comme ailleurs, le malentendu (voire l'exercice de la mauvaise foi⁵) nous guette. Ces deux faits que nous venons d'exposer sont fondés sur le même présupposé: la multiplicité des pratiques narratives.

Voyons maintenant en détail les lettres 21 et 22 des *Liaisons dangereuses*. À la marquise, libertine comme lui, Valmont prend grand soin de montrer que sa noble action est en vérité un stratagème, un moyen destiné à atteindre un but. On se souvient que le vicomte a pour ambition principale de séduire Madame de Tourvel, mais que sa réputation de libertin entraîne une prudence sceptique chez sa future victime. Il lui faut donc faire croire à la Présidente qu'il n'est pas ou plus ce séducteur invétéré pour pouvoir gagner ses faveurs. Payer la taille d'une famille pauvre vaut comme moyen d'atteindre son but: et c'est ainsi qu'il présente cette action à Madame

de Merteuil. Sachant que la Présidente le fait espionner par un domestique, Valmont veut que «ce moyen scandaleux tournât à l'édification publique» (*ibid.*: 73). Il mandate un homme de confiance pour lui trouver dans la région «quelque malheureux qui eût besoin de secours» (*ibid.*). Son confident lui déniche la famille démunie dont on a parlé plus haut. Valmont s'assure qu'il n'y a pas dans cette famille de «fille ou femme dont l'âge ou la figure pussent rendre [son] action suspecte» (*ibid.*), puis va publiquement offrir son généreux soutien financier, sous les yeux notamment du domestique de la Présidente: «dans cette foule était surtout le fidèle espion. Mon but était rempli» (*ibid.*: 75).

C'est donc une action soigneusement planifiée qu'il relate à la marquise. En des termes peu équivoques, Valmont souligne enfin le lien entre le moyen présent (sauver financièrement une famille) et le but à atteindre (séduire Madame de Tourvel):

Tout calculé, je me félicite de mon invention. Cette femme vaut bien sans doute que je me donne tant de soins [une variante plus explicite du roman dit: vaut bien dix louis]; ils seront un jour mes titres auprès d'elle; et l'ayant, en quelque sorte, ainsi payée d'avance, j'aurai le droit d'en disposer à ma fantaisie, sans avoir de reproche à me faire. (Ibid.)

D'un côté, l'action ici perpétrée lui permet d'apparaître vertueux, charitable, aux yeux de la Présidente (premier but); de l'autre, l'argent déboursé aujourd'hui servira à payer les futurs services de la Présidente (deuxième but), qui apparaît dans ce discours sous un jour peu flatteur.

Le récit de Valmont à la marquise est donc ainsi construit qu'il fait de l'action accomplie un moyen destiné à atteindre un but, le fruit d'une conscience planificatrice, une architecture d'étapes destinées à réaliser une intention fermement définie. Cela exige, comme on l'a suggéré plus haut, un regard lectural capable de penser l'action comme une stratégie intentionnelle, au demeurant manipulatrice et dissimulatrice.

Il en va tout différemment pour le récit de Madame de Tourvel. Sa lettre est adressée à Madame de

Volanges, qui l'avait sérieusement mise en garde contre Valmont. La Présidente prend ici la plume dans une visée précise : prouver à sa correspondante que le vicomte n'est pas le libertin qu'elle lui a décrit. L'action qu'elle s'apprête à relater prend donc d'emblée place dans une stratégie argumentative particulière, où importent les valeurs de Valmont. Dans ce récit, des termes assez semblables à ceux qu'on a lus tout à l'heure servent à décrire les gestes du vicomte :

M. de Valmont, ayant trouvé au Village [...] une malheureuse famille dont on vendait les meubles, faute d'avoir pu payer les impositions, non seulement s'était empressé d'acquitter la dette de ces pauvres gens, mais même leur avait donné une somme d'argent assez considérable. (Ibid. : 77)

L'espion de Madame de Tourvel a aussi appris qu'un domestique de Valmont s'était renseigné, la veille, sur les gens qui pouvaient avoir besoin d'aide financière. La Présidente en conclut :

Si cela est ainsi, ce n'est même plus seulement une compassion passagère, et que l'occasion détermine : c'est le projet formé de faire du bien ; c'est la sollicitude de la bienfaisance ; c'est la plus belle vertu des plus belles âmes : mais, soit hasard ou projet, c'est toujours une action honnête et louable, et dont le seul récit m'a attendrie jusqu'aux larmes. (Ibid.)

Dans cet extrait, Madame de Tourvel ne sait initialement pas si l'action de Valmont est circonstancielle ou si elle est le fruit d'un projet de plus vaste ampleur. Avec cette idée d'un projet, on retrouve la planification comme concept à l'aune duquel comprendre l'acte posé. Mais cela ne dure pas, car à l'hésitation (où l'intention est une manière de saisir l'action) succède rapidement la certitude : ce que Valmont a fait est « honnête et louable ». L'action est donc vue comme manifestant des valeurs morales et non une intention. Et ce glissement est déjà perceptible lorsque la Présidente envisage une planification : après avoir évoqué le projet de faire du bien, elle passe à « la sollicitude de la bienveillance » et à « la plus belle vertu des plus belles âmes » ; en d'autres mots, elle passe de l'intention aux valeurs.

Dans sa lettre, les commentaires qui précèdent ce récit comme ceux qui le suivent se logent également, et uniformément, à l'enseigne d'un discours axiologique dont le lexique tisse la missive : *vices, vertu, jugement trop rigoureux, libertin sans retour, gens honnêtes, bons, méchants, bienfaisance, famille vertueuse, scélérat, bouches pures, réprouvé* ; et qui culmine dans cette affirmation : « je ne puis penser que celui qui fait du bien soit l'ennemi de la vertu ». Le lien entre action et valeurs trouve encore une autre formulation, lorsque la Présidente parle de Valmont : « S'il n'est que cela [un libertin sans retour] et se conduit ainsi, que restera-t-il aux gens honnêtes ? » (77 ; nous soulignons). C'est dire assez, et fort clairement, que l'action est envisagée ici non pas en tant qu'elle est guidée par une intention, mais en tant qu'elle exprime des valeurs.

Éclaircissons un point. Parlant du geste généreux du vicomte, la Présidente dit : « c'est le projet formé de faire du bien ». Le terme « projet » est sans équivoque : nous ne sommes pas en dehors de la sphère intentionnelle. Autrement dit, avant de pouvoir considérer une action sous l'angle des valeurs qu'elle exprime, il faut s'assurer qu'il s'agit bel et bien d'une action, c'est-à-dire d'une transformation intentionnelle de l'état du monde. Il faut que le lien soit fermement affirmé entre l'agent et l'action et qu'on puisse déterminer, dans tout ce qui a été fait, ce qui relève précisément de l'intention de l'agent. Cela exclut donc les actes accomplis « par violence ou par ignorance »⁶. Un concept d'action se laisse deviner ici, où la possibilité d'envisager les valeurs qu'elle exprime dépend d'une intention et, conséquemment, d'un choix délibéré de la part de l'agent. C'est dire qu'une représentation axiologique d'action n'est pas en principe indépendante de la présence d'une intention – mais elle ne s'y conforme pas plus qu'elle ne s'y borne. Ainsi, si la Présidente signale la présence d'une intention chez Valmont, ce n'est pas tant pour en faire le pivot de son récit que pour fonder sa relation axiologique : il faut établir le caractère délibéré de l'acte pour que puisse se poser la question des valeurs qu'il exprime. L'intention possède donc, dans la lettre de Valmont, un statut tout différent de celui qu'elle

possède dans la lettre de la Présidente: ici, elle est une condition préalable à remplir pour permettre la mise en lumière des valeurs; là, elle est la clé de voûte de l'intelligibilité actionnelle, cela même qui permet l'identification des gestes posés comme moyens favorisant l'atteinte d'un but qui leur confère leur sens.

Avant de conclure sur ces lettres, mentionnons rapidement que la lecture ici proposée s'est concentrée sur l'énoncé des deux lettres, dans ce qu'il a de plus manifeste. Mais il est tout à fait envisageable, maintenant, de lire l'énonciation de ces deux missives comme un acte volontaire, qui peut dès lors être mis en scène dans un récit intentionnel ou axiologique. On peut ainsi voir dans le fait que Valmont souligne sa stratégie à Madame de Merteuil l'expression de valeurs libertines. Quant à Madame de Tourvel, sa narration a pour but argumentatif explicite de broser un portrait avantageux de Valmont. Ce but est lui-même un moyen destiné à favoriser un changement de perception chez Madame de Volanges. On pourrait naturellement poursuivre le jeu et proposer une lecture axiologique de l'énonciation de la Présidente, et une lecture intentionnelle de celle de Valmont. Ainsi, par nature, toute action est justiciable de plusieurs lectures. Cela ne veut certes pas dire que le mode de lecture choisi sera nécessairement le plus approprié; mais, assurément, à la multiplicité potentielle des orientations narratives répond celle des modes ou des régimes lecturaux.

De ce petit parcours, nous pouvons tirer quelques conclusions. Tout d'abord, il semble maintenant nécessaire de considérer le récit au pluriel: fédérer toutes les représentations d'actions sous cette bannière unique, où l'intention seule prédomine, ne rend manifestement pas compte d'usages pourtant courants. Il est vrai que l'intention est toujours présente, mais c'est se méprendre sur sa fonction dans les divers phénomènes narratifs que de l'estimer unique: on l'a vu, l'intention n'a pas dans le récit intentionnel le même statut que dans le récit axiologique. Par ailleurs, indépendamment du bien-fondé, de la mauvaise foi ou de la pertinence de la

manœuvre, il est toujours possible de lire axiologiquement un récit intentionnel (et *vice versa*). Nous voulons pointer par là le fait, déjà évoqué plus haut, que les multiples formes du récit (intentionnel, axiologique, etc.) sont également à penser comme des *a priori* à la faveur desquels le lecteur procède à l'intellection des récits, comme des réglages préalables de la lecture⁷. De ce point de vue, on pourrait dire que l'aventure structuraliste a consisté, quant au récit, à substituer un réglage à un autre: à l'appréhension psychologique ou axiologique des récits propre à la critique «traditionnelle»⁸, les sémiotiques narratives structuralistes (entre autres) ont cherché à substituer une appréhension intentionnelle. On l'a dit et on le répètera: ce déplacement a été le point de départ de recherches extraordinairement fructueuses sur la question narrative, qui font qu'aujourd'hui nous possédons d'excellents outils conceptuels pour décrire le récit intentionnel. En revanche, ce déplacement a privé de légitimité institutionnelle et de pertinence scientifique une réflexion d'une semblable exigence portant sur le récit axiologique ou psychologique⁹: c'est assurément fâcheux dans son principe, mais ce l'est plus encore lorsqu'on prend conscience du nombre particulièrement élevé de représentations d'actions qui n'ont pas pour but de mettre de l'avant l'intention de l'agent.

THÉORIES DU RÉCIT ET INTENTION

Après avoir abordé la question de l'intention sur le plan de la pratique narrative, le temps est venu de la poser sur le plan théorique, pour voir la place et l'importance que les théories du récit accordent à ladite intention – et aux valeurs. Nous observerons sous cet angle deux sémiotiques narratives: celles de B. Gervais et d'A.J. Greimas. Ce choix restreint s'explique par le fait que ces théories sont, à leur manière, les propositions les plus développées et les plus abouties dans leurs champs respectifs (structuraliste pour Greimas, cognitiviste et pragmatique pour Gervais): elles proposent des modèles complexes et raffinés qui restent des sources d'inspiration vives pour l'analyse narrative. On verra

comment, de façon affichée ou implicite, elles se structurent autour de la notion d'intention, opèrent leurs découpages des composantes ou moments du récit à partir d'elle et, de fait, limitent l'espace de l'axiologique en faisant du récit intentionnel le paradigme exclusif du narratif.

A) Bertrand Gervais

C'est en 1990 que B. Gervais fait paraître *Récits et Actions. Pour une théorie de la lecture*¹⁰. Dans une optique qui articule les acquis du cognitivisme, du structuralisme et des théories de la lecture, Gervais propose, sur le plan endo-narratif, une théorisation complexe qui cherche à rendre compte du réseau conceptuel de l'action. Pour lui comme pour nous, l'action est définie par l'intention :

[...] nous n'allons considérer comme actions, que les actions intentionnelles, celles d'une part qui peuvent être attribuées à un agent et qui, d'autre part, sont le résultat d'une certaine volonté, d'une planification. Nous allons réserver le terme d'événement aux actions sans intention. (RA, 92)

Le réseau qui intéresse Gervais préside à la saisie de l'action dans le monde ou dans la fiction et, relevant de ce que Ricoeur appelle la précompréhension de l'action¹¹, il organise la représentation de l'action, c'est-à-dire le récit. Dans *Récits et Actions*, ce réseau est nommé «schème interactif» et décrit comme suit :

Le schème interactif est ainsi composé d'une série de trois éléments reliés entre eux et répartis en deux plans : un plan majeur et un plan mineur. Le plan majeur est composé d'un cadre et d'une intention. [...] L'intention est l'élément essentiel de l'action et elle est comprise comme la relation cognitive établie entre un agent et une opération. Le cadre, qui fournit l'environnement nécessaire à la représentation, est défini comme la relation complémentaire entre un espace et un temps. Le plan mineur, c'est le troisième élément, est constitué des accessoires requis et compatibles à la réalisation de l'action. (RA, 81)

Le statut fondamental de l'intention est clairement et fréquemment affirmé. Ainsi, en décrivant les contraintes qui découlent du double rôle assumé par le schème interactif (condition de la compréhension de

l'action et paramètre de sa représentation), Gervais pose que : «[l']intention est la composante essentielle de la représentation de l'action» (RA, 82). Il le répète plus loin : «[l']intention est l'élément régissant du schème interactif; elle est sa composante essentielle, sans laquelle il ne peut y avoir de représentation» (RA, 83).

La position est explicite et parfaitement assumée : c'est l'intention qui fait l'action et la représentation d'action pivote nécessairement autour de l'intention; quant à sa lecture, elle passe par l'identification de l'intention. À partir de là, Gervais montre logiquement comment la compréhension d'une action consiste en l'identification du but poursuivi par l'agent, qui donne sens à l'architecture de moyens mis en œuvre pour l'atteindre. Ce but peut au demeurant se fractionner en une multiplicité de buts secondaires. Cet ensemble complexe se nomme le «plan» :

Le plan se manifeste, dans son entièreté, comme une hiérarchie de buts définissant des niveaux de planification. Cette hiérarchie n'est complète qu'en fin de récit, une fois que les buts principaux ont été ou non atteints et que tous les buts intermédiaires ont été à leur tour désignés et atteints ou non. Cela implique donc qu'en cours de récit, cette hiérarchie soit en construction et que le lecteur doive composer avec l'information disponible au moment de la réalisation des actions. (RA, 180)

La lecture du récit consiste donc en l'identification de l'intention et du plan : il convient de conférer aux divers gestes posés par l'agent un statut particulier en fonction du rôle qu'ils jouent dans la progression vers l'atteinte du but fixé; il faut comprendre en quoi ils sont des moyens d'atteindre ce but (ou ces buts intermédiaires, qui doivent ensuite être vus comme des moyens pour atteindre le but principal).

Cette théorie du récit, qui s'inspire des théories de Schank et Abelson¹² en les prolongeant avec souplesse et pertinence, s'avère d'une efficacité redoutable pour analyser les récits intentionnels; à la différence des sémiotiques d'inspiration structuraliste, elle intègre d'ailleurs les dimensions de l'espace, du temps et des accessoires comme paramètres de compréhension et de mise en scène de l'action, ce qui lui permet une exploration plus ample et plus intégrative des univers

narratifs. En revanche, elle fait du récit intentionnel le paradigme unique des représentations d'actions. La signification susceptible d'être attribuée aux différents actes représentés le montre bien: il ne peut s'agir que de moyen ou de but. En d'autres mots, un acte qui apparaît dans un récit ne peut être envisagé que dans sa contribution à la réalisation concrète de l'intention initialement planifiée; les valeurs qu'il est susceptible d'exprimer n'ont pas les moyens d'être prises en compte. C'est dans le passage de la proposition qui veut qu'il n'y ait d'action qu'intentionnelle (proposition parfaitement légitime) à celle qui pose que l'intention soit la composante essentielle de la représentation d'action (proposition dont le caractère exclusif nous semble excessif) que se loge le rabattement du narratif sur l'intentionnel.

Par voie de conséquence, cette pensée du récit accorde à l'axiologique une place mince et ancillaire. C'est autour des mobiles et motifs que les valeurs trouvent un mode d'expression potentiel:

Le couple motif/mobile se rattache directement à l'agent et permet de déterminer ses motivations, les raisons qui le poussent à agir. L'opposition antithétique entre ces deux termes est fondée sur la nature des causes qui produisent ou tendent à produire une action et sur le caractère de l'explication fournie. Les mobiles sont de l'ordre du vécu, ils recouvrent les raisons, les déterminations psychologiques ou socioculturelles qui ont incité à agir; aussi sont-ils rétrospectifs. Les motifs, eux, sont d'ordre intellectuel, ils sont les raisons pour agir, la source de ces actions entreprises afin d'atteindre les buts visés; ils sont prospectifs.

(RA, 96-97)

En d'autres mots, les mobiles sont la réponse à la question: qu'est-ce qui a poussé l'agent à accomplir son action? Et c'est ici que des valeurs peuvent prendre place, dans un seul rôle d'impulsion. Leur zone d'influence demeure donc restreinte à la phase préparatoire de l'action et ne va pas rendre compte de l'entier de son déroulement, décrit par les catégories de plans, de moyens et de buts. Bref, *Récits et Actions* constitue une contribution de tout premier ordre à la réflexion sur le récit intentionnel, mais n'intègre pas en profondeur la question des valeurs.

B) Algirdas Julien Greimas

Bien que la sémiotique narrative greimassienne ait fait l'objet de réflexions théoriques particulièrement approfondies et d'applications très variées, il ne faut pas oublier que, dans l'architecture du parcours génératif de la signification, la narrativité n'est pas un phénomène autonome, pas plus qu'il n'est premier. Elle découle des opérations qui peuvent s'effectuer à l'intérieur du carré sémiotique – opérations dont il faut tout de suite dire, pour rendre justice à Greimas, qu'elles ne sont aucunement de nature intentionnelle. L'intention n'a en effet pas voix au chapitre au niveau profond.

Cela posé, il n'en reste pas moins que, au niveau de surface, la narrativité telle que la pense Greimas, notamment par le biais de la séquence et des programmes narratifs, est un phénomène où l'intention du sujet opérateur joue un rôle clé, même s'il n'est jamais ouvertement reconnu. En témoignent à la fois, dans la manipulation, la nature incitative de l'action du destinataire pensée comme un faire-vouloir et, dans la compétence, la modalité essentielle du vouloir-faire. Greimas insiste fréquemment, et très tôt, sur le rôle central de cette modalité. On lit par exemple: «vouloir est un classème anthropomorphe qui instaure l'actant comme sujet, c'est-à-dire comme opérateur éventuel du faire» (1970: 168-169); la hiérarchie des valeurs modales dit également son importance: «vouloir → savoir → pouvoir ⇒ faire» (*ibid.*: 179). Ailleurs, Greimas, explicitant la place de la modalité dans le faire en général, dit aussi à propos de l'action précise qui consiste à se mouvoir:

[...] le déplacement, on le sait, s'interprète généralement, dans le cadre narratif, comme la manifestation figurative du désir, autrement dit comme la forme narrative de la modalité du vouloir dont se trouve doté le sujet. Dans la mesure où le déplacement a un objet, on peut le définir comme une quête.

(1983:146)

Bref, le vouloir-faire est la clé de voûte de la narrativité pensée à partir du sujet-opérateur, c'est-à-dire de l'agent.

La formulation habituelle du programme narratif le laisse aussi clairement entendre. En effet, les

transformations d'état qu'on y inscrit, c'est-à-dire le passage d'un énoncé d'état de disjonction à un énoncé d'état de conjonction: $(S_{\text{ét}} \cup O) \rightarrow (S_{\text{ét}} \cap O)$ – ou l'inverse – n'ont de sens que dans la mesure, précisément, où l'on y note la transformation que le sujet-opérateur *voulait* accomplir et non n'importe quelle transformation qui s'accomplit au cours du récit. Ce qui permet la sélection pertinente, dans l'ensemble des énoncés d'état d'un récit, de ceux-là mêmes qui s'intégreront à un programme narratif, par opposition à ceux qui resteront tels quels, c'est bien la nature volontaire de la transformation d'un premier énoncé d'état en un second.

Si le caractère intentionnel du récit, tel que le pense la sémiotique narrative greimassienne, ne fait aucun doute, il reste à déterminer la place qu'elle accorde à l'axiologique. On sait la récurrence du mot « valeur » dans les textes greimassiens: l'*objet de valeur* et les *valeurs modales*, notamment, en sont les exemples les plus manifestes. On sait toutefois aussi le sens technique de ces expressions, qui s'éloigne de ce qui nous intéresse ici.

En revanche, d'autres que Greimas ont tenté de lire sa conception de la narrativité en fonction d'un questionnement sur les valeurs – notamment Vincent Jouve, dont les travaux prolongent ceux de Liesbeth Korthals Altes. Dans *Poétique des valeurs*, Jouve se donne pour mission de montrer comment « chaque programme narratif (PN) présume [...] un univers de valeurs » (2001 : 67). Il procède à l'analyse des quatre phases pour voir où et comment s'y incarnent les valeurs¹³. Dans cette perspective, « la manipulation est [...] la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise au jour permet de préciser ce qui motive le personnage, quelles sont les normes qui le font agir [...] » (*ibid.*). Il nous semble que, contrairement par exemple à ce que l'on avait pu voir chez Valmont, les valeurs sont ici, d'une part, prospectives (en ce sens qu'elles ne sont pas exprimées par l'action, mais qu'elles ont plutôt pour fonction de la rendre vraisemblable) et, d'autre part, externes (en ce sens qu'elles ne sont pas liées à l'exécution de l'action, mais relèvent d'une incitation argumentative préalable). Elles ont pour fonction

d'expliquer, de fonder l'intention actionnelle. Elles semblent par le fait même non pas intrinsèquement liées à l'action, ce qui voudrait dire qu'elles ne pourraient être exprimées que par elle, mais plutôt parallèles et préalables à l'action.

Envisageant ensuite la compétence, Jouve la pense en lien avec l'ensemble du programme narratif:

Elle est bien sûr à analyser en relation avec la performance (dans quelle mesure les aptitudes du personnage se réalisent-elles dans des actes concrets?), mais aussi par rapport à la manipulation (pour quels motifs et à quelle fin le personnage a-t-il cherché à acquérir une compétence?) et à la lumière de la sanction (la compétence a-t-elle permis de réussir?). (Ibid.: 76)

Il s'agit en son principe d'une procédure qu'on pourrait appeler comparative et inférentielle: le destin, favorable ou défavorable, de l'action permet d'évaluer, positivement ou négativement, les valeurs modales du sujet. Indépendamment de la difficulté qu'on peut éprouver à décider parfois de la nature favorable ou défavorable d'un destin narratif, il semble qu'on ne pointe pas ici les valeurs manifestées par l'action, mais plutôt la valorisation de valeurs en général. En d'autres mots et pour prendre un exemple précis, on rendrait compte, dans cette perspective, non pas tant de l'« altruisme généreux » de Valmont que du fait que l'altruisme en général est une valeur positive ou négative, selon ce qui arrive au personnage. On est certes très clairement dans le domaine des valeurs, mais non dans celui des valeurs *exprimées par l'action*: la perspective de Jouve se déploie plutôt dans le domaine des valeurs positives ou négatives *inférées du résultat de l'action*.

Jouve aborde ensuite la performance par le biais des propositions de Philippe Hamon dans *Texte et Idéologie*:

La performance renvoyant à l'ensemble des faits et gestes d'un acteur, comment ordonner l'analyse? On a vu [...] que quatre types d'actes témoignent de façon privilégiée du rapport qu'entretient le sujet avec le monde et les autres: le regard, le langage, le travail, les relations sociales. Ces différents plans de médiation se concentrent, selon Ph. Hamon, dans deux nœuds syncrétiques importants qui, en conséquence, méritent dans tout texte une attention particulière: le corps et l'objet d'art. (2001 : 77)

Ce faisant, toutefois, il nous semble s'écarter de la perspective intentionnelle qui traverse nécessairement la performance greimassienne pour aller plutôt, sur le plan des objets décrits, du côté des scripts, voire des états, et, sur le plan des valeurs, du côté de règles de conduite, du savoir-vivre dans ses diverses modalités et actualisations. Hamon lui-même décrit la nature de sa réflexion sur le faire actoriel en des termes clairs ; il affirme en effet vouloir porter son attention « sur certains *actes ou types d'actions* qui font déjà, dans l'extratexte social, l'objet de *réglementations* plus ou moins explicitement codifiées » (Hamon, 1997 : 105 ; nous soulignons). D'une part, il ne parle pas d'actions strictement individualisées, mais d'actes ou de types d'actes ; ce degré de généralité implique qu'on quitte la perspective intentionnelle. D'autre part, la question des valeurs se pose en termes de comparaison entre ce qui est attendu dans un contexte donné et ce qui arrive : c'est la conformité à une attente, à une norme qui est évaluée. Cette perspective normative et non intentionnelle, dont il faut au demeurant souligner la très grande richesse, semble donc ne pas pouvoir guider notre réflexion axiologique qui veut mettre en lumière les valeurs exprimées par une action nécessairement intentionnelle.

Abordant finalement la sanction greimassienne, Jouve poursuit, logiquement, sa réflexion comparative et inférentielle – où la comparaison entre le but visé et le résultat obtenu permet d'inférer la valorisation de l'entreprise au sein de l'univers fictionnel.

La sanction permet de comparer les valeurs réalisées avec celles définies dans la manipulation, de voir comment et par qui est jugée l'action du sujet-opérateur. Son rôle essentiel est cependant de mettre en évidence la valeur du PN : était-il ou non judicieux ? Ses résultats sont-ils convaincants ? (Jouve, 2001 : 83)

Ici non plus, donc, ce ne sont pas les valeurs exprimées par l'action qui sont mises en lumière.

Bref, passionnante à plus d'un égard, la conception que Jouve développe nous semble, en conformité avec son projet, poser l'axiologique comme une strate de sens autonome qui s'incarne en divers endroits du territoire fictionnel – notamment, mais non

exclusivement, dans le récit. Si elle permet d'articuler valeurs et récit, elle le fait toutefois selon des modalités qui autonomisent l'univers axiologique – quand, tout différemment, nous cherchons à penser l'axiologique en lien direct avec le récit, qui serait non pas un moyen parmi d'autres d'expression des valeurs, mais une modalité spécifique et autonome de manifestation axiologique. C'est ainsi que, pour Jouve, un récit intentionnel peut très bien être axiologique, alors que, pour nous, récit intentionnel et récit axiologique sont deux manifestations distinctes de la narrativité.

Quant à la sémiotique greimassienne, on a montré qu'elle est strictement intentionnelle. Elle aborde la question axiologique, mais spécifiquement dans cette optique intentionnelle, sous l'angle de la valorisation plutôt que des valeurs. Elle cherche à voir non pas tant les valeurs véhiculées par une action, que la valorisation qu'un objet peut trouver aux yeux d'un sujet et qui donnera naissance à l'intention du sujet, à son *désir*, et au programme narratif.

NÉCESSAIRES VALEURS

Comme on le voit, bien qu'on puisse faire un récit pour mettre de l'avant autant l'intention que les valeurs ou même les passions de l'agent, la sémiotique narrative pivote principalement autour de l'intention. Il nous semble essentiel, aujourd'hui, que cette sémiotique s'ouvre à la pluralité des pratiques langagières liées à la représentation de l'action, et qu'elle le fasse avec le même esprit de rigueur qui a présidé à ses élaborations passées.

C'est peut-être dans le domaine fictionnel que cette nécessité se fait le plus sentir. Car estimer que l'être humain raconte des fables dans le seul but de mettre de l'avant l'intention de l'agent, c'est présupposer que lesdites fables ont pour seule fonction de représenter les aléas de la lutte que la volonté de l'homme fait au monde pour tenter d'y imposer son ordre. C'est donc limiter la réflexion anthropologique fictionnelle à la capacité et aux modalités d'action de l'humain : raconter, ce serait exclusivement dire quelque chose (de parfois très

complexe) sur la dialectique entre les desseins humains et l'état du monde. C'est naturellement une visée narrative très fréquente, mais ce n'est certes pas la seule. La fiction est, en effet, aussi un lieu de réflexion sur l'évaluation de l'action, qui élabore une théorie en acte des valeurs, voire des vertus, et non pas (ou non seulement) de la volonté. Et c'est bien là un des enjeux du questionnement mené ici : une sémiotique narrative strictement intentionnelle tronque l'*homo fabulator*.

Deux exemples permettront de rendre claire cette nécessité d'une sémiotique narrative axiologique. Prenons d'abord le cas explicite de *L'Étranger* d'Albert Camus. On se rappellera que le roman est formé de deux parties : la première présente les actions de Meursault depuis le moment où il s'est rendu auprès du corps de sa mère jusqu'à celui où il tue l'Arabe sur la plage ; la seconde partie, globalement, relate le procès du personnage principal. La première partie présente une série d'actions, alors que la seconde présente plusieurs évaluations de cette même série au sein de discours judiciaires ; la seconde est donc à lire comme un ensemble de récits axiologiques plutôt qu'intentionnels. Ainsi, lorsque, durant le procès, le concierge de l'établissement où résidait la mère de Meursault dit que, devant le corps de celle-ci, Meursault a bu du café (que le concierge lui avait proposé) et fumé une cigarette, ces informations narratives ont pour but de mettre de l'avant non pas l'intention de l'agent, mais bien ses valeurs (ou son absence de valeurs). Le procureur insiste du reste sur le sens de cette information : « un étranger pouvait proposer du café, mais [...] un fils devait le refuser devant le corps de celle qui lui a donné le jour » (Camus, 2002 : 140). Un peu plus loin, le procureur résume à nouveau certains gestes posés par Meursault :

Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une relation irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n'ai rien de plus à vous dire. (Ibid. : 144-145)

Ce récit sert non pas à mettre de l'avant une série d'intentions (au demeurant sans lien visible entre

elles), mais, tout différemment, à dessiner les contours de l'univers moral de l'agent. Lorsqu'il revient sur ces actions, le procureur les qualifie, du reste, d'une manière totalement dépourvue d'ambiguïté et dans un registre explicitement moral : il affirme que Meursault « au lendemain de la mort de sa mère se livrait à la débauche la plus honteuse » (ibid. : 147 ; nous soulignons). Et lorsqu'il arrive au cœur de sa plaidoirie, le procureur déclare à propos du prévenu que

[...] rien d'humain, et pas un des grands principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne [lui] était accessible. [...] le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber. (Ibid. : 155)

C'est pour démontrer cette thèse morale que le procureur a fait les récits qu'on a évoqués à l'instant : la seconde partie du roman a un enjeu narratif non pas intentionnel, mais axiologique. Elle présente ainsi à la fois un ensemble de récits axiologiques et leur interprétation morale explicite plus ou moins étendue. Elle dit bien, aussi, qu'il est toujours possible de faire de l'action d'autrui une telle lecture. Le roman se fait donc, aussi, une fable sur les modalités d'exercice du jugement moral, sur la difficile, voire impossible, adéquation de ce jugement (qu'explore la seconde partie) et de l'action vécue dont il doit rendre compte (que présente la première partie), sur la fin d'un système d'interprétation de l'action humaine, sur l'hétérogénéité fondamentale d'une perspective chrétienne et d'une perspective existentialiste/sensualiste.

Dans un tout autre registre, *Plateforme*, de Michel Houellebecq, est un roman dans lequel la narrativité prend aussi un tour clairement axiologique. La mise sur pied de clubs de voyage « de charme », de même que, surtout, le voyage proprement dit, deviennent l'occasion d'une confrontation entre divers regards sur l'activité sexuelle occidentale ou, plus exactement, « le dépérissement de la sexualité en Occident » (2001 : 251). Dans une scène pédagogique, le narrateur entreprend d'expliquer à sa conjointe les raisons de la fin de la libération sexuelle en Occident. Il le fait par

l'interprétation axiologique d'une action de nature très clairement sexuelle que sa compagne s'apprêtait à accomplir :

J'allumai une cigarette, me calai contre les oreillers et dis : « Suce-moi ». Elle me regarda avec surprise mais posa la main sur mes couilles, approcha sa bouche. « Voilà ! » m'exclamai-je avec une expression de triomphe. Elle s'interrompit, me regardant avec surprise. « Tu vois, je te dis "Suce-moi", et tu me sucas. A priori, tu n'en éprouvais pas le désir.

– Non, je n'y pensais pas ; mais ça me fait plaisir.

– C'est justement ça qui est étonnant chez toi : tu aimes faire plaisir. Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les Occidentaux ne savent plus faire. Ils ont complètement perdu le sens du don. Ils ont beau s'acharner, ils ne parviennent plus à ressentir le sexe comme naturel. Non seulement ils ont honte de leur propre corps, qui n'est pas à la hauteur des standards du porno, mais, pour les mêmes raisons, ils n'éprouvent plus aucune attirance pour le corps de l'autre. Il est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un certain état de dépendance et de faiblesse. L'exaltation sentimentale et l'obsession sexuelle ont la même origine, toutes deux procèdent d'un oubli partiel de soi ; ce n'est pas un domaine dans lequel on puisse se réaliser sans se perdre. Nous sommes devenus froids, rationnels, extrêmement conscients de notre existence individuelle et de nos droits ; nous souhaitons avant tout éviter l'aliénation et la dépendance ; en outre, nous sommes obsédés par la santé et par l'hygiène ; ce ne sont pas vraiment les conditions idéales pour faire l'amour. Au point où nous en sommes, la professionnalisation de la sexualité en Occident est devenue inéluctable. (Ibid. : 253-254)

On voit comment fonctionne un récit non intentionnel, et plus spécifiquement comment il fonctionne dans *Plateforme*. L'acte sexuel devient l'objet d'un récit qui a pour but de mettre en lumière les valeurs dont il procède et qu'il exprime. À l'oubli de soi que manifeste singulièrement la protagoniste, le narrateur oppose une conscience exacerbée de soi et de ses droits et une préoccupation sanitaire collectives. L'action (sexuelle) devient le moyen par lequel s'expriment et où se repèrent les valeurs qui imprègnent l'agent, qu'il soit typique ou atypique.

Ainsi, dans le roman, l'action n'est pas principalement représentée pour qu'apparaissent l'ingéniosité, la volonté, la stratégie des concepteurs des clubs et des touristes : elle n'a pas pour pivot les difficultés rencontrées puis résolues par les uns et les autres ; elle n'est pas le théâtre de la lutte entre les desseins de l'homme et les résistances du monde. Cette action sert tout différemment à exprimer une manière de penser et d'évaluer ce type de tourisme sexuel, d'abord, et, derrière lui, la sexualité occidentale.

Au lieu d'apparaître comme une activité révoltante, proche parente de l'exploitation esclavagiste, ce tourisme sexuel devient l'occasion de revendiquer un droit au bonheur et une nouvelle sociabilité, en marge des systèmes de valeurs dominants. Le roman fomenté ainsi une véritable subversion axiologique qui finit par opérer. Rappelons en effet certains des derniers épisodes du roman. Le narrateur et sa compagne, au comble du bonheur dans un club en Thaïlande, décident finalement d'y demeurer en tant que gérants et d'abandonner leur vie parisienne fortunée – manière de passer, à l'évidence, d'un système de valeurs à un autre, et que le roman souligne explicitement du reste. Or, ce club fait l'objet d'une attaque de terroristes intégristes qui tuent plus d'une centaine de touristes et d'employés (au nombre desquels on compte la conjointe du narrateur). Au lecteur qui s'est familiarisé avec l'univers axiologique patiemment mis en place par le roman, cette attaque apparaît comme la condamnation fanatique d'un droit au bonheur qui n'enlevait rien à personne. Mais voilà que se manifestent ensuite, au fil du texte, les réactions des médias et des politiciens français à cet attentat :

Le journaliste [du Nouvel Observateur] y accusait carrément le groupe Aurore de promouvoir le tourisme sexuel dans les pays du tiers-monde, et ajoutait que, dans ces conditions, on pouvait comprendre la réaction des musulmans. [...] Françoise Giroud reprenait le terme [« esclavage »] dans son bloc-notes hebdomadaire : « Face, disait-elle, aux centaines de milliers de femmes souillées, humiliées, réduites en esclavage partout dans le monde, que pèse – c'est regrettable à dire – la mort de quelques

nantis?» [...] Libération publiait en première page une photo des survivants déjà rapatriés à leur arrivée à l'aéroport de Roissy, et titrait en une: «DES VICTIMES AMBIGUËS» [...]. Jacques Chirac avait aussitôt fait une déclaration où, tout en exprimant son horreur devant l'attentat, il stigmatisait «le comportement inacceptable de certains de nos compatriotes à l'étranger». Réagissant dans la foulée, Lionel Jospin avait rappelé qu'une législation existait pour réprimer le tourisme sexuel, même pratiqué avec des majeures. Les articles suivants, dans Le Figaro et Le Monde, s'interrogeaient sur les moyens de lutter contre ce fléau, et sur l'attitude à adopter par la communauté internationale. (Houellebecq, 2001: 348-349)

L'exemple est emblématique à plus d'un titre. Tout d'abord, les instances convoquées (médiat et hommes politiques) sont celles où le récit axiologique est le plus largement pratiqué; et c'est bien ce qui se passe ici, puisque l'action est présentée pour mettre en lumière les valeurs qu'elle exprime et, du même souffle, condamnée socialement, politiquement et judiciairement du fait de ces mêmes valeurs. On note ensuite le caractère unanime de cette réprobation: le roman prend en effet soin de mentionner des journaux comme les politiciens appartenant à toutes les allégeances. Autrement dit, c'est la société française (et plus largement occidentale) dans son entier qui condamne l'action sexuelle accomplie. Or, pour qui a cheminé à travers le roman et ses valorisations, cette condamnation, qui semble aller de soi, se fait en vérité discours moralisateur cliché qui ne parvient pas à rendre compte des valeurs réelles de l'action – et qui, du même élan, se discrédite. S'impose alors l'idée que seule une connaissance approfondie du contexte d'une action permet d'en faire une lecture axiologique pertinente¹⁴.

À l'image de *L'Étranger*, *Plateforme* est donc autant fable axiologique que fable sur l'axiologie, récit exprimant des valeurs plus que des intentions et récit questionnant les conditions et le contexte d'exercice du jugement moral. Il se fait éthique de la sexualité occidentale et réflexion sur l'éthique, invitant la pratique narrative axiologique à la patience, montrant que ses produits trop sommaires sont coupés du

monde dont ils veulent rendre compte, et suggérant qu'à la faveur de ces raccourcis de la pensée, l'Occident éclairé et le terrorisme intégriste le plus aveugle finissent par se confondre.

PROPOSITIONS

Le mouvement de notre argument, on l'aura saisi, était double. Il s'agissait, d'une part, de montrer, sur la base d'exemples empruntés à la fiction, la nécessité de penser le récit sous un angle axiologique pour rendre compte de la pluralité des pratiques narratives: car on raconte des histoires non seulement pour mettre en scène la lutte entre l'être humain et le monde, mais aussi, notamment, pour donner forme à la «perplexité morale», comme le disait Pavel¹⁵. Et il s'agissait, d'autre part, de montrer, sur le plan théorique cette fois, comment les concepts mis au point pour penser la narrativité ont réussi à décrire avec précision et profondeur la pratique narrative intentionnelle, mais ont fini par ériger cette pratique en paradigme exclusif de la narrativité, se privant par là des moyens de décrire et même de penser une pratique narrative autre.

Si nous apparaissent maintenant claires l'existence de pratiques narratives axiologiques et la nécessité de l'élaboration de concepts sémiotiques destinés à en rendre compte, il n'en reste pas moins que cette dernière tâche est encore à accomplir. L'ambition de cet article n'est évidemment pas de s'y atteler avec méthode et exhaustivité, mais nous pouvons au moins commencer à cerner certains des paramètres de cette théorie que nous appelons de nos vœux.

Deux aspects de la question méritent qu'on s'y attarde: il faut, d'une part, parvenir à distinguer le récit axiologique du récit intentionnel et l'analyser; d'autre part, viser dans l'analyse la mise au jour de la conception de l'axiologie véhiculée par les textes.

A) Spécificité axiologique

C'est bien entendu le point de départ d'une réflexion sur le récit axiologique. Répétons pour commencer qu'il n'y a d'action qu'intentionnelle et

que le récit peut, lui, mettre l'accent sur l'intention ou sur les valeurs.

Cela étant, la nature du lien entre action et intention est tout autre que celle du lien entre action et valeurs. L'intention donne à chaque geste posé dans le cadre d'une action un sens fonctionnel dans l'architecture plus ou moins complexe des moyens et des buts. L'intention justifie les étapes d'une action. Son principe est celui de la segmentation et de la synecdoque: elle rend compte d'un découpage et fait de chaque morceau découpé la partie d'un tout qui lui donne son sens.

Le cas des valeurs est fort différent. Bien qu'elles prennent parfois la forme d'un substantif (la charité, le courage, la générosité, etc.), les valeurs sont en réalité des condensés d'action, des résumés d'intrigue¹⁶, des scénarios abstraits plus ou moins étendus. Une valeur est un certain type d'action accompli dans un certain type de contexte. Ainsi, manifester du courage, c'est accomplir une action dont on sait que la réalisation peut mettre en péril notre santé, notre sécurité ou notre bien-être. Le lien entre l'action et les valeurs, dont nous avons souvent parlé en termes de *manifestation*, se précise en lien d'*homologie*: retrouver une valeur dans une action, c'est pouvoir mettre en relation certaines composantes de cette action ainsi que leurs rapports, avec les composantes et rapports du scénario en quoi consiste une valeur donnée; et faire un récit axiologique, c'est structurer la mise en scène de l'action de telle sorte qu'elle se conforme au scénario d'une valeur donnée.

Procéder à la lecture ou à l'analyse d'un récit axiologique, c'est donc être d'abord en mesure de saisir cette homologie. Deux cas de figures se présentent ici: soit le scénario avec lequel le récit doit être axiologiquement mis en lien est explicitement présent dans la formulation narrative, soit il en est absent et devra être inféré – tout comme, la plupart du temps, doivent l'être les buts des personnages dans le récit intentionnel. Eco l'a bien montré, un texte (et l'on pourrait dire: tout récit) est une machine paresseuse, un ensemble de blancs à remplir hypothétiquement. C'est la même compétence

lectorale qui est mise à contribution pour l'inférence de l'intention et pour celle des valeurs: la précompréhension de l'action que Ricœur décrit dans la première *mimesis* (1983). On se souviendra en effet que les trois composantes de la première *mimesis* sont le réseau conceptuel de l'action, les ressources symboliques du champ pratique et la temporalité narrative. Parlant des ressources symboliques du champ pratique, Ricœur dit:

En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c'est-à-dire jugées selon une échelle de préférence morale. Elles reçoivent ainsi une valeur relative, qui fait que telle action vaut mieux que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d'abord aux actions, peuvent être étendus aux agents eux-mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires. [...] Il n'est pas d'action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d'une hiérarchie de valeurs dont la bonté et la méchanceté sont les pôles. (1983: 93-94)

Puis Ricœur se demande

[...] si une modalité de lecture est possible qui suspende entièrement toute évaluation du caractère éthique. [...] Il faut savoir en tout cas que cette éventuelle neutralité éthique serait à conquérir de haute lutte à l'encontre d'un trait originairement inhérent à l'action: à savoir précisément de ne pouvoir jamais être éthiquement neutre. (Ibid.: 94; nous soulignons)

La précompréhension narrative implique des habiletés liées à l'intention autant qu'aux valeurs; et si les premières nous guident lors de l'identification et de l'analyse du récit intentionnel, les secondes nous guident lors de l'identification et de l'analyse du récit axiologique.

À cela s'ajoute le fait, cette fois-ci textuel, que le récit axiologique est en général pourvu de certaines balises ou de certains signaux avertisseurs. Le statut d'un fragment narratif isolé de son contexte pourrait paraître ambigu; sitôt toutefois que le fragment est inséré dans son contexte et que, visiblement, le contexte fourmille d'éléments signalant la nature axiologique des enjeux narratifs, l'ambiguïté première disparaît.

Ce qui donc permet de distinguer le récit axiologique du récit intentionnel, c'est dans le fond l'entier de la configuration narrative, autant par ses indicateurs (dialogaux, actoriels, diégétiques) que par l'organisation qu'elle impose au récit, mettant l'accent sur telle ou telle dimension qui prend dès lors une signification par l'homologie du récit avec le scénario axiologique. L'analyse doit donc chercher à repérer les indicateurs (leur disposition, leur nombre, leur nature et, bien entendu, les valeurs qu'ils mentionnent éventuellement) et à décrire, dans une perspective homologique, l'organisation du récit, les composantes de ce dernier, leurs rapports, leur caractérisation et leur poids relatif.

B) *Conceptualisation et configuration*

Reste encore à savoir ce que la narrativité axiologique nous dit en bout de ligne du domaine des valeurs ou de l'éthique. Plutôt que de poser la question des valeurs en termes de contenus, il nous semble autrement intéressant de la poser en termes de conception, ou de philosophie: il faudrait donc non pas tant se borner à déterminer les valeurs véhiculées que mettre au jour la pensée de l'éthique, des valeurs, de l'agent moral, de la conscience morale, etc., qui traverse un récit ou, plus encore, cette architecture complexe de récits qu'est une intrigue.

L'identification du contenu axiologique ne doit donc pas être la fin de l'analyse. Il va s'agir ensuite, pour en rester à ce premier plan, de voir si les valeurs mises en scène dans tel récit ou intrigue font système ou si elles se pensent sur le mode de l'autonomie; de spécifier leurs relations si elles sont plurielles (opposition frontale, parallélisme indifférent, complétude locale, incompatibilité, etc.); de définir les ancrages que les textes leur imposent (dans l'expérience individuelle, dans une idéologie de classe, dans une conformité culturelle, etc.); de noter leur mobilité éventuelle et ses raisons, etc. Nous prenons soin, on le voit, de laisser la liste ouverte: nous voulons non pas, ici, imposer une série de questions obligatoires, mais bien donner une idée du type de questions, à l'organisation chaque fois particulière,

que peuvent soulever tel récit, telle intrigue – et donc, plus fondamentalement, de la conception des valeurs qu'ils véhiculent (la plus fréquente étant sans doute que les valeurs sont par principe valorisables et valorisées)¹⁷.

Si l'on a pu lire dans la configuration narrative de certaines intrigues une philosophie du temps¹⁸, on peut, similairement, lire dans la configuration narrative des intrigues axiologiques une philosophie de l'éthique, c'est-à-dire une mise en forme et en sens de certains de ses aspects. Peuvent ainsi être sondés les conditions d'exercice, éventuellement dialogiques, de cette pratique interprétative (dont les tribunaux fictionnels – ou réels –, comme espace physique et lieux de discours, sont les métaphores), l'écart constitutif entre la valeur et l'action qui l'exprime, l'organisation cohérente ou non de la conscience morale. Pour prendre un rapide exemple, le film *Crash*, de Paul Haggis, présente une intrigue complexe qui noue plusieurs fragments de destins sur deux jours. La plupart des actions représentées sont axiologiques et, clairement, soit négatives (un abus de pouvoir qui vire en abus sexuel), soit positives (le périlleux sauvetage d'une automobiliste accidentée alors que son véhicule prend feu). Presque tous les personnages principaux en viennent à poser un geste positif, puis un geste négatif – ou l'inverse –, si bien que tout agent moral peut commettre aussi bien l'action la plus méritoire que l'action la plus déshonorante. Et l'histoire se déroule sur deux jours seulement, empêchant toute progression narrative lente et cohérente qui pourrait, pour chaque personnage, expliquer le passage du louable au condamnable, ou l'inverse. De plus, il n'y a pas de régularité dans ce passage, outre son caractère inéluctable: tous ne vont pas uniquement du positif vers le négatif, ni l'inverse; chacun est réellement susceptible, au gré des circonstances, de passer de l'un à l'autre. Tout être peut dès lors se faire le siège de valeurs diamétralement opposées, qui cohabitent nécessairement en lui et se manifestent presque aléatoirement: tout être peut accomplir le meilleur, comme le pire. La conscience morale devient dès lors

un phénomène profondément hétérogène, mais dont l'hétérogénéité est garante de l'humanité même de l'agent: cette hétérogénéité, paradoxalement, est ce qui fait l'unité humaine de l'agent. Et cette tension morale constitutive trouve son expression dans la configuration narrative du film, formée d'une multitude de petits récits hétérogènes, mais qui tous convergent vers cette expérience d'une hétérogénéité première.

On le voit, il reste encore bien du travail pour que la sémiotique narrative puisse développer les moyens d'investiguer en profondeur la question axiologique. On espère, déjà, avoir pu, d'une part, prouver la nécessité et la légitimité de ces questions et, d'autre part, indiquer une direction potentiellement fructueuse pour les efforts à venir, qui rendront rapidement désuète notre propre réflexion.

Cette réévaluation de l'axiologique doit aussi, croyons-nous, s'inscrire dans un mouvement plus vaste d'actualisation du concept d'agent. Dans le fond, il faudrait souhaiter que la sémiotique narrative puisse ouvrir son concept d'agent aux théories du sujet et à leurs révisions poststructuralistes. La réflexion sémiotique sur le faire et sur l'être semble aujourd'hui fragmentée, l'un et l'autre versants n'interagissant pas: la sémiotique narrative n'a pas renouvelé la pensée de l'agent et la sémiotique des passions ou tensive s'est faite exploration fine d'un sujet phénoménologique qui subit mais n'agit pas. La sémiotique pourrait ici espérer un gain substantiel à reconnecter être et faire, à la faveur d'une complexification et d'un approfondissement du lieu, humain, de leur intersection.

NOTES

1. Nous optons ici pour le terme que propose, conformément à la tradition philosophique, Ogien (2004).
2. Pour une description plus large et plus approfondie de ces diverses raisons, on se reportera avec profit à Korthals Altes (1999).
3. Si cette idée – un peu tautologique puisque l'intention définit, conceptuellement, l'action – n'est pas révolutionnaire, elle fait toutefois l'impasse sur les nombreux débats liés à la nature de l'intention. On en trouvera un panorama chez Neuberger (1991).
4. On emprunte cette expression à Molino et Lafhail-Molino: «[...]

l'action a aussi un versant intérieur: elle répond à une intention, qui est proprement l'acte de "tendre vers" le but que poursuit l'agent. [...] l'agent poursuit un but, mais celui-ci n'a de sens que par rapport à [...] un ensemble de désirs et de croyances à partir desquels il définit son but. Ce dernier n'est d'ailleurs pas donné: l'agent se trouve dans une situation où il a à prendre une décision et, selon l'état de ses opportunités, de ses possibilités, de ses désirs, de ses croyances, de ses préférences et de ses valeurs, il procède à un choix. Il pourra certes donner des raisons de ce choix, mais ces raisons "raisonnantes", qui constituent la part purement cognitive de la délibération, sont toujours accompagnées de motivations affectives, conscientes ou inconscientes, qui jouent un rôle plus ou moins grand dans la décision. [...] Le récit a ainsi longtemps été une des seules sources d'information et comme un laboratoire d'expérimentation en ce qui concerne les choix individuels» (2003:25-26).

5. On peut ici citer cette phrase fameuse, et plus profonde qu'il n'y paraît, d'Oscar Wilde: «Morality is simply the attitude we adopt towards people whom we personally dislike».

6. On aura reconnu ici les termes qu'Aristote utilise dans l'*Éthique à Nicomaque* (2004: 131).

7. Nous empruntons cette expression à R. Saint-Gelais (1994), qui propose de considérer l'acte de lecture comme l'interaction fluctuante entre des réglages préalables multiples et un dispositif textuel qui peut ou non rentabiliser les manœuvres permises par les réglages préalables.

8. Qu'il s'agisse de la critique «traditionnelle», telle qu'elle était effectivement pratiquée, ou qu'il s'agisse de cet ennemi partiellement imaginaire que les théories novatrices doivent se constituer pour pouvoir envisager leurs propres lieux et nécessités.

9. En ce qui concerne la dimension psychologique, l'affirmation gagnerait à être nuancée puisque la sémiotique des passions a tout de même cherché à réinvestir ce domaine initialement exclu (on se rappelle la «gangue psychologique»). Il reste que, dans la plupart de ses actualisations, ce questionnement psychologique s'est constitué en marge de la sphère actionnelle: l'être et le faire peinent encore à être pensés de pair.

10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11. Cela relève donc de la première *mimesis*, présentée dans le premier tome de *Temps et Récit* (1983: 87-100).

12. Gervais reconnaît d'ailleurs tout à fait explicitement sa dette à l'endroit de leur *Scripts, Plans, Goals and Understanding*.

13. Il faut d'emblée noter, dans notre perspective, que sa recherche des valeurs a lieu à l'intérieur du cadre conceptuel posé par la sémiotique greimassienne, dont on a vu qu'elle était strictement intentionnelle.

14. On trouvera une exploration philosophique de cette question dans Métayer (2001).

15. Voir sa conférence intitulée «Fiction et perplexité morale» (2003) et, bien sûr, *La Pensée du roman* (2003).

16. Il faut entendre cette expression dans une acception semblable à celle que lui donne Veyne (1971) lorsqu'il montre que les concepts en histoire sont en réalité des résumés d'intrigue.

17. Cette remarque apparemment simpliste prend son importance lorsqu'on a affaire à un récit qui, de manière atypique, manifeste une impassibilité éthique et refuse de valoriser les valeurs (on peut penser à plusieurs romans de J.-P. Toussaint, par exemple). La défamiliarisation qu'on éprouve alors tient à ce que ce concept des valeurs diffère sensiblement de celui auquel la fiction (et peut-être notre appartenance communautaire) nous a accoutumés.

18. On fait référence bien sûr aux analyses de M. Proust, T. Mann et V. Woolf par Ricœur (1984).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [2004] : *Éthique à Nicomaque*, Paris, Flammarion.
- CAMUS, A. [(1942) 2002] : *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »
- ECO, U. [(1985) 1989] : *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie Générale Française.
- GERVAIS, B. [1990] : *Récits et Actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule.
- GREIMAS, A.J. [1970] : *Du sens*, Paris, Seuil ;
- [1983] : *Du sens II*, Paris, Seuil.
- HAGGIS, P. [2004] : *Crash*, Los Angeles (CA), Metropolitan Filmexport, 112 min., couleur, 35 mm.
- HAMON, P. [(1984) 1997] : *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- HOUELLEBECQ, M. [2001] : *Plateforme*, Paris, Flammarion.
- JOUE, V. [2001] : *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- KORTHALS ALTES, L. [1999] : « Présentation : éthique et littérature », *Études Littéraires*, vol. 31, n° 3, été, 7-12.
- LACLOS, P. Choderlos de [(1782) 2002] : *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- MÉTAYER, M. [2001] : *La Morale et le Monde vécu : pour une éthique concrète*, Montréal, Liber.
- MOLINO, J. et R. LAFHAIL-MOLINO [2003] : *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- NEUBERG, M. (dir.) [1991] : *Théorie de l'action. Textes majeurs de la philosophie analytique de l'action*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- OGIEN, R. [2004] : « Normes et valeurs », dans M. Canto-Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, tome 2, Paris, PUF, coll. « Dicos Poche », 1354-1368.
- PAVEL, T. [2003] : « Fiction et perplexité morale », conférence publiée sur le site de Fabula (http://www.fabula.org/pavel_bloch.php). Page consultée le 27 septembre 2006 ;
- [2003] : *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais ».
- RICŒUR, P. [1983] : *Temps et Récit*, tome I, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique » ;
- [1984] : *Temps et Récit*, tome II, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique » ;
- [1990] : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- SAINT-GELAIS, R. [1994] : *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches ».
- SCHANK, R. et R. ABELSON [1977] : *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, L. Erlbaum, coll. « Artificial intelligence series ».
- VEYNE, P. [(1971) 1996] : *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

LA FICTION AU PÉRIL DU RÉCIT?

PROLÉGOMÈNES À UNE ÉTUDE DE LA DIALECTIQUE ENTRE NARRATIVITÉ ET FICTIONNALITÉ

RENÉ AUDET

Si les expérimentations littéraires des années 1960 et 1970 ont remis en question bien des paramètres associés au discours narratif, la période qui a suivi (et qui constitue, pour l'heure, la période contemporaine) s'est quelque peu réconciliée avec l'objectif de représentation, d'inscription temporelle des actions propre au récit. Cette réconciliation n'est pas pour autant un retour en arrière: les écrivains ne se sont pas résolus à revenir à un usage conventionnel, *sage* du narratif. Au contraire, on constate, à titre d'indice de cette situation, que toutes les voix critiques célébrant le «retour du récit»¹ en viennent assez rapidement à moduler cette affirmation teinte d'une fausse nostalgie, laquelle prétendrait à un mouvement inverse, à un retour du balancier vers la zone confortable du récit considéré comme un conventionnel substrat pour le discours littéraire. S'il est de nouveau largement présent dans la littérature actuelle, le récit n'en subit pas moins de spectaculaires expérimentations, de façon similaire à ce qu'on observait dans des œuvres du XX^e siècle sinon avant, mais désormais avec une insistance généralisée qui distingue la période contemporaine de toute autre période; le récit est ainsi soumis à des modulations qui le façonnent de manière inusitée ou encore qui le dénaturent – qui le rendent parfois méconnaissable.

Depuis la mise à mal du récit par le Nouveau Roman jusqu'à son épuisement (voir les travaux de Dominique Rabaté [1991]) ou sa raréfaction par une narrativité minimalisée, on se questionne sur l'usage et la fonction du narratif dans les pratiques littéraires des dernières décennies. Ces œuvres ont-elles vraiment cessé de raconter, ou l'ont-elles fait différemment? N'auraient-elles pas plutôt changé de paradigme discursif? Les œuvres semblent bien ne pas se passer du récit, dont la structuration temporelle reste un pilier du travail d'historicisation, de remémoration et de filiation fondamental à la pensée humaine, et constitue une base, dans sa subjectivité, des œuvres contemporaines. C'est davantage du côté de son utilisation qu'il semble falloir s'interroger. On rencontre ainsi constamment des ouvrages fondés sur le discours narratif, mais qui en offrent une lecture, un usage divergent ou étonnant. Depuis un Pierre Yergeau qui découpe sa production romanesque² selon divers épisodes (ou anecdotes), réduisant de la sorte la vectorialisation et la force téléologique du récit, à une Nathalie Sarraute dernière

manière, qui retourne en fait à son déplacement des actions expérimenté avec ses *Tropismes* (1939) de début de carrière, qui propose même un détournement des actants (avec des œuvres plus tardives comme *Ouvrez* [1997], mettant en scène des personnages-mots), la production actuelle offre une gamme de solutions à l'aporie du récit comme réponse universelle au désir d'expression de la psyché humaine. Le plus souvent est investie une zone d'intervention génératrice d'ambiguïté, où le texte module la finalité du récit tout en maintenant les repères génériques et discursifs conventionnels – pensons à Gaétan Soucy, dans *L'Acquittement* (2001), qui décompose la cohérence narrative de son roman en toute fin de parcours ou à Éric Chevillard dont les postures métatextuelles (dans *Le Vaillant Petit Tailleur* [2003], par exemple) tentent d'embrouiller le lecteur par la multiplication des couches narratives et fictionnelles. Le constat d'une telle variété de façons de construire des œuvres en porte-à-faux sur le récit (entendre : un récit selon les conventions de ce type de discours) nous convainc de la nécessité d'interroger à nouveau la place du discours narratif dans l'économie de l'écriture littéraire actuelle.

Conçu par les structuralistes comme le squelette de la représentation proposée par une œuvre et comme le mode d'articulation des actions qu'elle rassemble, le récit se trouve quelque peu coincé aujourd'hui dans cette acception contraignante, celle-ci le balisant tant dans sa structure intrinsèque (transformation d'états, séquence d'étapes à la Larivaille [1974]) que dans ses moyens de mise en œuvre (durcis par une narratologie que Genette ne souhaitait pas lui-même aussi formalisée). Les dérives que l'on observe dans l'élaboration des récits et les fonctions qui y sont rattachées semblent bien témoigner de cette contrainte théorique tout autant que du poids historique de la pratique narrative. Pour tenter de mieux saisir ces déplacements, nous mettrons ici à l'épreuve une hypothèse qui fait intervenir un paramètre complémentaire, celui de la fictionnalité. Omniprésent dans les pratiques littéraires narratives, le caractère fictionnel est pour ainsi dire télescopé, dans le discours commun, avec la question du récit. Pourtant,

les travaux des dernières décennies, tant en théorie narrative qu'en théorie de la fiction, ont vite fait de distinguer – avec raison – la construction d'une œuvre en fonction d'un paradigme temporel et causal et la référentialité des individus logiques qu'elle rassemble. Or, il s'avère que, par un travail de déplacement tout aussi important sur la variable fictionnelle (référentialité floue, frontières du biographique, stratégies métafictionnelles, etc.), les ouvrages contemporains ont rendu cette fictionnalité particulièrement problématique, à l'instar de l'investissement noté pour le discours narratif.

Notre hypothèse se situe ainsi à la conjonction de ces paramètres et de leur dérive : l'utilisation singulière du récit en littérature contemporaine pourrait être le fait d'une fictionnalité problématique des textes, qu'il importerait donc d'étudier conjointement avec le paramètre narratif. En soi, la relation entre fiction et récit apparaît trop peu souvent étudiée en elle-même (les paramètres se confondant dans le discours commun ou se repoussant dans leur saisie théorique); quelques rares propositions en ce sens seront considérées. Cet examen nous conduira rapidement à relativiser la notion de narrativité, à la distinguer de celle de récit, pour lui assigner une extension plus large que celle du terme plus spécifique de récit. C'est donc à une réévaluation de la narrativité que nous procéderons, et de son rapport intime (et mystérieux, il faut le reconnaître) avec la fictionnalité. Le contexte de quelques œuvres contemporaines permettra en fin de parcours d'examiner comment ce rapport peut parfois devenir un rapport de force, imposant à la narrativité un statut instrumental dans certains textes littéraires.

1. RÉCIT ET FICTION :

D'UN TÉLESCOPAGE À UNE RELATION INTIME

Parler de fiction narrative, c'est décrire une pratique littéraire majeure, mais c'est surtout faire usage de paramètres, de traits pour saisir un objet. Souvent considérée comme une paraphrase du roman – penserait-on au genre mineur qu'est la nouvelle? –, l'expression «fiction narrative» témoigne bien de l'accointance du fictionnel et du narratif dans les œuvres littéraires. Cette accointance est d'autant plus

forte qu'elle est forgée à partir d'une relation réciproque de dépendance. La mise en récit appelle fréquemment une mise en situation fictionnelle, qu'expliquerait la trahison inévitable du réel par le langage ou la simple volonté d'inscrire l'anecdote dans l'imaginaire. À l'inverse, l'élaboration d'une fiction prend pour support commun celui de l'intrigue, de l'inscription temporelle et causale du discours narratif, au sein duquel un parcours des contrées fictionnelles peut être proposé. Une telle circularité tend à perpétuer dans le discours la confusion entre les paramètres fictionnel et narratif, d'autant que l'hégémonie romanesque agit comme facteur de maintien de cette perception télescopée.

Depuis quelques décennies, on s'est affairé à identifier et à dénouer ce télescopage. La théorie du récit, s'affirmant avec le structuralisme dès les années 1960, a pris rapidement ses distances avec les pratiques génériques en postulant un fonctionnement autonome du discours narratif; du célèbre *Communications* 8 (Barthes [dir.], 1966) jusqu'aux propositions d'un Jean-Michel Adam (1999), par exemple, la définition du récit s'est élaborée en parallèle des considérations ontologiques ou référentielles. Ces dernières ont en effet été prises en charge par la théorie de la fiction: la sémantique des mondes possibles et les investigations énonciatives sur la nature des actes de langage (depuis John Searle [1969], notamment) se sont occupées de proposer des modèles de définition et d'analyse des incarnations possibles de la fiction dans le langage. Une telle différenciation des paramètres a conduit à une meilleure saisie de leurs traits et manifestations, sans compter une compréhension approfondie de leurs enjeux respectifs. Si la conceptualisation des notions impliquées est parvenue à opérer une scission nette dans le métadiscours littéraire et philosophique, les objets demeurent néanmoins l'incarnation perpétuée de cette collusion entre récit et fiction. La réconciliation entre les approches théoriques et les objets culturels et littéraires – étape inévitable, voire obligée – survient de façon plus marquée dans la mouvance des travaux historiographiques de Hayden White (1975), de sa réflexion sur la narrativisation de l'histoire. À sa suite, Paul Ricoeur (1983) jette des

ponts entre la littérature, l'histoire et des propositions fondamentales sur la temporalité du discours narratif; de même Gérard Genette interroge-t-il la frontière entre récit factuel et récit fictionnel (1991), dans une approche qui rejoindra celle de Dorrit Cohn dans *The Distinction of Fiction* (1999) et dans la continuité de *Logique des genres littéraires* (1957) de Käte Hamburger.

Ces modalités de dialogue entre récit et fiction confortent une fois de plus le recours au tableau à double entrée, voyant dans ces paramètres deux traits à associer selon une logique combinatoire. On a ainsi longuement discuté de la fictionnalité ou de la non-fictionnalité de textes empruntant la forme de récits, comme les travaux de Genette, Adam et Cohn l'illustrent bien; on a certainement pris acte de la case où se rencontrent non-récit et non-fictionnalité, sans pour autant qu'elle soit investie de façon notable par les théoriciens du récit (cette prose blanche appartenant davantage au discours argumentatif, au mieux à la description). S'il fallait faire le procès de ce tableau, on notera l'absence à peu près complète de discussions sur une autre case, celle par laquelle on soutiendrait qu'une fiction pourrait exister en dehors du récit. Il jaillit clairement de ce portrait épistémologique deux observations principales. La première tient au fait que la réflexion sur la dialectique propre de la fiction et du récit tourne court – elle se résume généralement à la définition des marques fictionnelles au sein d'un discours narratif (l'ouvrage de Cohn est emblématique de ce point de vue). En fait, il ne s'agit pas tant de l'étude d'une dialectique que de l'identification du mode d'inscription de la fictionnalité dans le discours (narratif, en l'occurrence). Se confirme ainsi, *de facto*, l'inefficacité du recours au tableau à double entrée: ces deux paramètres décrivent des réalités ou des traits qui n'ont pour base commune que l'objet dans lequel ils s'incarnent. Il ne faut pas voir là une aporie purement théorique, contredite par les objets culturels mêmes qui illustrent à l'évidence la possibilité d'une cohabitation du récit et de la fiction. Le problème réside dans le choix de l'angle d'étude de leur dialectique; nous y reviendrons. La seconde observation suscitée par ce portrait des travaux sur le

rapport entre le discours narratif et la fictionnalité porte sur la prédominance de celui-là sur celle-ci : dans le regard critique que l'on jette sur les ouvrages de fiction narrative, sur leur dynamique interne, il existe toujours un monopole de la perspective narrative, contexte à partir duquel on cherche les incarnations du fictionnel. Ce regard est orienté notamment du fait qu'il constitue le principal (parce qu'unique) champ d'investigation de la dialectique récit-fiction : si les théories du discours narratif se sont engagées sur le terrain de la fiction narrative, les théories de la fiction (moins poétiques et plus philosophiques) gardent une réserve et se restreignent à leur objet d'étude – d'où cette absence de la perspective fictionnaliste sur le récit³. De ces deux observations émerge donc le constat de la nécessité d'interroger conjointement le récit et la fiction dans leurs rapports afin d'en arriver à une meilleure compréhension du fonctionnement des textes littéraires.

En dehors du discours canonique sur le récit ont été avancées des propositions qu'on qualifiera de stimulantes, à tout le moins pour le coup de barre qu'elles imposent à l'orientation des travaux sur les paramètres qui nous intéressent ici. La première perspective à convoquer est celle, aussi étonnante soit-elle, de la sémantique des mondes possibles. Puisant dans le substrat philosophique de la logique des mondes possibles développée par Leibniz, elle se construit en formulant diverses conditions régissant l'existence des mondes, en questionnant les différentes modalités intervenant dans leur élaboration. Dans une évaluation *a priori* de cette approche, on pourrait être tenté d'y voir une modélisation autonome de la fiction. C'est notamment ce que nous laisse croire la typologie des mondes possibles établie par Lubomír Doležel, dont le premier type, le « world of states » – dit W(S) –, se caractérise par l'absence d'action, d'actant et donc de récit : « W(S) est un monde parméniidien, clos et atemporel, un monde d'immobilité et de silence où rien ne change, où rien ne se produit »⁴. Toutefois, l'impression s'évanouit aussitôt, car les trois autres types se caractérisent par l'inclusion de diverses entités et structures qui ont pour effet de faire de ces mondes des *narrative worlds*. Doležel considère en effet,

contrairement au discours des théoriciens de la lignée de Hamburger, Genette et Cohn, que c'est par la structuration et l'*ameublement* d'un monde que l'on crée un récit, les mondes fictionnels étant à lire comme l'équivalent de macrostructures narratives. De façon plus spécifique, il envisage les mondes fictionnels des récits dans leur constitution, dans leur genèse, dont la première étape est la *sélection* (la détermination des entités et le choix de la catégorie à laquelle appartient le monde) et dont la seconde, « *opération de configuration*, modèle les "narrative worlds" selon un ordre qui permet de produire, de générer des "stories" »⁵. Nous sommes donc ici dans une perspective diamétralement opposée à celle de Genette et consorts : si ceux-ci considéraient d'emblée le texte narratif et y recherchaient des marques de fictionnalité qui pourraient le faire basculer d'un régime référentiel à un régime fictionnel, Doležel et autres partisans de la sémantique des mondes possibles envisagent plutôt le texte dans le processus qui le voit naître, où c'est la volonté de mettre en place un monde (à la limite qu'il soit réel ou imaginaire) qui conduit, dans son organisation interne, à la production d'une trame narrative.

Cette conception théorique intégrée du récit et de la fiction est encore plus nette dans les travaux de théoriciens comme Marie-Laure Ryan (1991) et David Herman (2002), dont l'allégeance à la sémantique des mondes possibles est notoire, même si les travaux cités s'inscrivent explicitement en théorie du récit. Participant de la théorie de la fiction et du discours narratif, leurs réflexions se structurent autour d'une notion clé, non celle de *fictional* ou *narrative world*, mais bien celle de *storyworld*. Cette notion, qui se définit de façon large comme « la classe de modèles discursifs qui permet de comprendre un discours organisé narrativement »⁶, déplace le principe de la logique des mondes possibles dans le cadre interprétatif rattaché au discours narratif : la compréhension de ce que met en scène un récit passe donc par des *alternative possible worlds*, lorsque le monde représenté pouvait être fictionnel ou être un monde possible qui correspond au monde actuel mais dans un état antérieur. Dépasse la stricte question

des relations entre mondes, cette transposition dans le contexte des textes narratifs permet à la notion de *storyworld* de renvoyer à l'«écologie de l'interprétation narrative» (*ecology of narrative interpretation*):

*En voulant donner un sens à un récit, les lecteurs tentent de reconstruire non pas uniquement ce qui a pu arriver, mais aussi le contexte ou l'environnement encadrant les individus du «storyworld», leurs attributs et les actions et événements auxquels ils ont participé.*⁷

Une telle capture du monde fictionnel de l'intérieur du récit inverse en quelque sorte la dynamique en place chez Doležel, car il s'agit, chez Ryan et Herman, d'un retour en force du cadre perceptuel narratif. La grammaire narrative absorbe ici la sémantique des mondes possibles pour expliquer, signale Herman, l'immersion du lecteur dans le monde représenté par le récit, pour expliquer le sentiment de partager un univers avec les personnages qui le meublent. Par cette perspective cognitiviste, nous sommes revenus en fait au point de départ du monopole narratif sur la fiction – à une nuance près, celle d'une approche totalement différente de la question de la fictionnalité des référents.

Si l'on quitte le champ cognitif et poétique qui jusqu'à présent caractérise les travaux cités, on peut trouver une proposition très intéressante du côté des articles de Richard Walsh, dont la lecture de la fictionnalité et du discours narratif transite par des préoccupations complémentaires. Revisitant dans un premier temps la notion fondamentale de la *fabula*, Walsh montre bien à quel point, pour les Formalistes russes, la fictionnalité et la *fabula* étaient intimement intriquées, et de quelle façon ce lien par trop évident a été déclassé par les narratologues structuralistes:

*Les Formalistes considéraient que le récit fictionnel était principalement défini par les règles de l'art (peu importe la façon dont on pouvait les concevoir), et que son adhésion à une logique représentationnelle était toujours, d'une certaine façon, masquée. Les conséquences de cet intérêt spécifique pour la fictionnalité ont été oubliées dans les développements ultérieurs de la théorie du récit, précisément en raison du fait que la littérarité a été perçue comme un attribut du récit en soi.*⁸

Walsh relève ainsi un double déplacement: le glissement pernicieux de caractéristiques de la fiction narrative vers le récit en lui-même, phénomène de généralisation abusive, de même que l'effacement de considérations sur la fictionnalité des textes (sur leur portée représentationnelle) au profit d'une systématisation à l'envi des procédés narratifs. Poursuivant ailleurs sa réflexion en montrant comment la *fabula* (qui correspond à peu de choses près à la notion d'*histoire* chez Genette) constitue non une donnée factuelle, une *histoire* préexistant au récit, mais bien une inférence du lecteur (un «by-product of the interpretative process»), il en vient peu à peu à détacher fictionnalité et récit, rappelant le caractère artificiel du récit: «les récits sont des constructions [sémiotiques], et leurs sens sont définis de l'intérieur du système narratif»⁹.

Par cette orientation de son propos vers les enjeux communicationnels de la prose narrative, Walsh délaisse les considérations poétiques ou ontologiques de la fiction au profit d'une lecture pragmatique. La fiction, placée dans une logique communicationnelle, apparaît selon lui comme un attribut du langage: un attribut fonctionnel (il s'agit d'un certain usage du langage) et un attribut rhétorique (dans l'appel adressé à l'«interpretive attention» du lecteur).

*La fictionnalité, propose-t-il, fonctionne comme un cadre communicationnel: elle repose sur un usage du langage, et son caractère distinct réside dans une structure rhétorique spécifique, reconnaissable comme telle, qui est appelée par cet usage.*¹⁰

Perçue ainsi, la fictionnalité se construit d'abord *parallèlement* au récit: ils sont tous deux des paramètres de la mise en forme d'un message en fonction de la production d'un certain effet – générer une prose narrative en régime fictionnel. Ce caractère très pragmatique de la communication littéraire ne se restreint pas au simple constat de la cohabitation circonstancielle de la fiction et du récit; Walsh poursuit en effet en montrant que l'élaboration de la prose narrative est fonction de sa lecture et de son caractère processuel. Partant des propositions de Mary Louise Pratt (1977) qui revisite la théorie des actes de langage pour l'appliquer au discours littéraire, il s'engage dans une perspective résolument

pragmatique. Si l'on considère le texte littéraire sous l'angle des règles conversationnelles et du principe de coopération de H.P. Grice (1975), les maximes fondamentales du discours littéraire sont celles de la pertinence et de la qualité. Cette qualité (« ne dites pas ce que vous savez être faux » [*“do not say what you believe to be false”*]), qui pour résumer grossièrement correspond pour Walsh au paramètre fictionnel, devrait être perçue comme étant subordonnée à la pertinence (“be relevant”), moteur réel du texte (2005 : 155-158).

Comment comprendre alors ce principe de pertinence dans un texte littéraire ? Mary Louise Pratt l'avait associé à une caractéristique pragmatique du texte : sa racontabilité (*to be tellable*), son intérêt à être raconté. Or, rappelle Walsh en convoquant Sperber et Wilson (1984), la traversée d'un discours se fonde sur un processus inférentiel, la lecture projetant une série d'hypothèses au fil de son avancée ; ainsi en est-il de l'évaluation de la « qualité » d'un texte, à savoir son caractère fictionnel, qui se saisit grâce à des inférences portant sur la référentialité du discours (*le personnage évoqué par les indices qui me sont donnés jusqu'à ce point de ma lecture renvoie-t-il à un individu du monde réel ou appartient-il à un monde imaginaire ?*). Toutefois, ce processus inférentiel suit la cadence du texte, et s'y conforme :

*La pertinence de la fiction n'est pas validée globalement, de façon analogique, mais plutôt de façon incrémentielle, composant avec l'apport de diverses données cognitives qui ne sont mobilisées qu'au moment de l'acceptation de la véracité de la proposition elle-même, et qui ne le sont que par le déploiement, l'investissement et l'intégration de ces données dans la forme narrative.*¹¹

C'est dans ce caractère incrémentiel que Walsh situe l'interaction fine entre la fiction et le récit, dans une dynamique de la résolution repoussée – résolution non pas narrative, mais bien pragmatique.

Il y a certainement, poursuit-il, une perception globale et rétrospective qui permet de saisir le récit comme la mise en sursis, tout au long du fil narratif, du jugement de sa pertinence ; dans ce contexte, la clôture narrative apparaît moins comme la résolution de l'intrigue (bien que ce soit le résultat habituel du point de vue de l'intrigue) que comme la résolution des

*évaluations de pertinence jusque-là suspendues. Selon cette perception, détachée des enjeux fictionnels, la forme narrative répond en elle-même à des attentes de pertinence.*¹²

D'emblée, le discours narratif peut sembler mis au service de la fiction (en servant de support à la construction feuilletée et progressive de l'univers fictionnel) ; mais, par cette perspective rétrospective, on en vient rapidement à concevoir conjointement leur élaboration à travers le jeu de tensions mis en place par la combinaison des maximes de qualité et de pertinence de la communication littéraire. Si la conception initiale de la fiction proposée par Walsh nous enjoignait, dans un premier temps, d'envisager minimalement une construction *parallèle* de la fictionnalité et du récit, force nous est d'admettre avec lui que cette construction est bien davantage *conjointe*, voire *réciproque* : alors que la fiction se bâtit grâce au caractère progressif du récit qui tend vers sa résolution, le discours narratif s'élabore en fonction des vides fictionnels qui assurent une racontabilité au texte (par le fait de repousser en fin de parcours l'évaluation de la fictionnalité des référents). Une telle proposition d'analyse du discours littéraire, fondée sur ses enjeux pragmatiques, offre un regard étonnamment neuf sur les conditions de mise en place de paramètres comme la narrativité et la fictionnalité, tout en écartant le monopole d'un facteur au détriment de l'autre.

2. RÉCIT OU NARRATIVITÉ ?

Les propositions de Richard Walsh semblent conduire à une compréhension nouvelle de la fictionnalité et de son rapport avec la prose narrative : envisagés dans leur dimension communicationnelle, ces paramètres se révèlent dans leur fonction d'attributs du discours littéraire. Ils se trouvent ainsi dégagés – à tout le moins du point de vue théorique – des connotations rattachées aux pratiques génériques et des tentatives de saisie qui ne se basent que sur les manifestations discursives de ces paramètres. Plus encore, il paraît ici important de signaler un apport indirect de ces propositions, qui réside dans un implicite que Walsh ne développe pas (et qu'il n'endosserait peut-être pas d'ailleurs, car telle n'est pas

sa visée). Cet implicite concerne plus particulièrement la conception du récit sous-tendue par cette interaction fiction-récit dans une perspective communicationnelle. Walsh montre bien que l'évaluation de la *pertinence* de la fiction, de sa *transmissibilité* (pour éviter le terme connoté de « racontabilité »), repose sur la projection inférentielle à travers le texte. Cette projection est le résultat d'un ensemble d'inconnues qui parsèment ce texte, lequel agit comme instance de la « mise en sursis, tout au long du fil narratif ». C'est là, rétrospectivement, la fonction associée au récit : agir comme retardateur, comme trame supportant ces vides, ces désirs de saisie entière de la pertinence d'une fiction. L'intrication de nos deux paramètres est donc fondée sur une exigence, celle de cette « line of action ». Toutefois, la résolution de l'intrigue n'apparaît pas comme un critère déterminant (elle peut ou non survenir) ; c'est la clôture du texte qui importe davantage, cette terminaison appelant la fin des inférences et la levée de la suspension de l'évaluation de pertinence du texte (le caractère transmissible de sa fictionnalité). Il est donc possible qu'il y ait coïncidence entre la résolution de l'intrigue et l'établissement, en fin de parcours, de la pertinence du texte ; elle n'est cependant pas significative dans l'interaction entre fiction et récit.

L'exigence de la combinaison fiction-récit à l'endroit de la trame narrative ne vise donc pas sa dimension téléologique, sa réalisation selon le modèle idéalisé du récit (la schématisation typique proposée par Bremond ou Larivaille, par exemple), où la tension mise en place en ouverture trouve sa résolution après une complication et une série d'actions ; cette exigence est déplacée selon une visée plus fonctionnelle du texte : une exigence communicationnelle. Il n'y a donc pas, dans ce modèle, obligation pour le récit de se conformer aux principes d'une grammaire narrative – la fiction peut s'inscrire dans un texte s'y conformant (c'est là le cas de figure le plus commun), mais ne nécessite pas cet ancrage dans une vectorialité événementielle qui pousse le récit vers sa fin. La perspective pragmatique de Walsh appelle plutôt une dynamique narrative : celle-ci, qui ne se fonde pas sur le canon de la structuration des actions dans un récit,

repose sur le seul engagement dans le texte d'un *mouvement d'ordre narratif*.

Quel impact associer à cette nuance qui peut sembler bien ténue ? La lecture de Richard Walsh révèle bien que la fiction ne nécessite pas la mise en place d'un récit comme tel, d'un récit dans sa conception forte et canonique. La fiction appelle seulement un *support* combinant représentation d'actions et temporalité, ce support permettant de reporter la résolution des inférences laissées en plan jusqu'au moment où il ne sera plus possible de les repousser – au moment de la clôture matérielle du texte. Il faut en déduire que la fictionnalité exige sa co-construction non pas avec un récit, mais avec certaines caractéristiques de ce récit, parmi lesquelles ne figure pas l'obligation d'une téléologie, d'une structuration forte et vectorialisée en fonction d'une résolution narrative. Sur la base de cet implicite de la proposition de Walsh et à partir des observations (citées en introduction) sur l'évanescence du récit dans les productions contemporaines, il apparaît nécessaire d'en arriver à un questionnement du référent de la notion de récit et de son équivalence problématique avec le terme voisin, mais combien vapoureux, de narrativité.

Si l'on cherche d'emblée à saisir la portée du terme de narrativité, on découvre assez rapidement son inadéquation à parler clairement d'une réalité. Son acception relève manifestement plus du discours commun que de la terminologie scientifique, plus stricte dans son référent. Renvoyant généralement à l'idée du récit, la narrativité ne semble décrire que l'existence désincarnée des textes narratifs dans l'ensemble qu'ils forment (la narrativité dans tel corpus) ou encore la présence d'un récit dans un texte donné (la narrativité de telle œuvre), l'une et l'autre notions se révélant donc plus ou moins des synonymes. L'utilité du terme paraît ainsi se restreindre à une voie de contournement linguistique pour éviter la redite.

Du côté des théoriciens du récit, dans leurs écrits et dans les ouvrages de référence, la narrativité semble encore moins prise, tant elle échappe communément aux recensions terminologiques. Elle surgit néanmoins

à quelques reprises; nous en évoquons ici trois manifestations. Greimas et Courtés, dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, proposent pour le terme une entrée témoignant bien des présupposés qui soutiennent leur conception de la sémiotique. Leur définition, en fait, présente d'abord la narrativité comme un critère discriminant, qui permet la distinction entre les discours narratifs et les discours non narratifs; ils en viennent néanmoins assez rapidement à la nomenclature des caractéristiques propres au discours narratif (du point de vue de l'énonciation, de la structuration des textes). Si, de cette façon, Greimas et Courtés préparent le terrain pour des propositions de définition voisines (comme on le verra plus loin), ils aboutissent à une conception ouverte de la narrativité:

Dans le projet sémiotique, qui est le nôtre, la narrativité généralisée – libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits – est considérée comme le principe organisateur de tout discours. (1979 : 249)

Ainsi présentée, la notion pourrait presque être un gage de littérarité, voire constituer le paramètre fondamental de la littérarité – à tout le moins est-ce là, pour eux, la base de la *discursivité*, qualité de ce qui fait d'un texte un discours. C'est le signe le plus tangible de l'ambition de la sémiotique greimassienne, dont les principes permettraient de saisir dans son entièreté la diversité des pratiques sémiotiques.

Consacrant un ouvrage entier à la théorie et à la mise en œuvre de la narrativité, Philip J.M. Sturges n'en demeure pas moins fidèle aux orientations de Greimas et, d'une certaine façon, de Gerald Prince (qui constituera le troisième coup de sonde, un peu plus bas). Sa conception, faut-il le souligner d'emblée, n'apparaît pas révolutionnaire. Passant en revue diverses propositions théoriques sur le récit (Rimmon-Kenan [1983], Scholes [1982], Prince [1973] ...), il tente de prendre position en évitant les écueils rencontrés par ses prédécesseurs et les vides laissés par les avancées théoriques antérieures. Le résultat est d'abord celui d'un énoncé de principe: la narrativité est la capacité d'une œuvre à être narrative. L'idée de la narrativité comme qualité du texte rejoint assurément

la proposition de Greimas et Courtés; Sturges toutefois se démarque par sa façon d'évaluer cette qualité. Il considère en effet les textes sous l'angle de ce qu'on pourrait appeler une économie narrative – la gestion interne de la configuration du récit:

La narrativité renvoie principalement à la façon dont s'articule un récit, à la façon dont chaque partie de développement engendre une crise ou un dilemme dans le discours qui se résout par sa propre continuation, peu importe la forme que celle-ci emprunte. ¹³

Les modalités de l'articulation interne du récit correspondent donc au mouvement de la narrativité, selon Sturges, qui ouvre ainsi la porte à différents types de narrativité, à différentes expressions de la narrativité; conçue comme «la force agissante du récit, une force qui opère constamment dans le récit, de façon syntagmatique»¹⁴, elle ferait émerger la singularité d'un récit dans son arrangement et dans sa réalisation. Un tel accent sur la spécificité des textes constitue une posture pour le moins difficile à soutenir, puisqu'il n'existe guère de généralisation possible (sinon le fait que tous les textes considérés exploitent le discours narratif). Il en vient même à rejoindre Greimas et Courtés en voyant, dans cette notion, l'accès possible à une lecture du geste narratif en fonction du sens à donner au texte:

[...] lire un récit en prenant sa totalité en considération correspond au fait de lire sa narrativité. Cette lecture engendre elle-même une histoire – l'histoire de la narrativité – qui vient augmenter l'histoire, renforcer sa force dramatique et par-dessus tout apporter un sens à l'histoire racontée. ¹⁵

Parallèlement à une telle proposition ancrée dans l'absolu sémantique du texte, Prince tente une approche immanente du texte, fondée sur des caractéristiques plus aisément reconnaissables. Dans son *Dictionary of Narratology* (qui sert de base à sa réflexion, reprise par la suite dans l'entrée qu'il signe dans *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*), il avance une conception double de la narrativité: «L'ensemble des caractéristiques définissant le narratif et le distinguant du non-narratif; les traits formels et contextuels qui rendent un texte (narratif) plus ou

moins narratif»¹⁶. Il y a donc juxtaposition de deux acceptions : la qualité du texte (à la façon de Sturges et de Greimas) et les conditions d'élaboration de cette narrativité, un texte pouvant être évalué en fonction de son degré de narrativité. Prince convient néanmoins que ces deux volets se recoupent et éludent certaines questions, mais s'en tient tout de même à l'idée fondamentale d'une gestion interne des procédés :

La narrativité semble liée fondamentalement à la question de la configuration narrative d'ensemble (par opposition à des traits thématiques spécifiques, à une visée contextuelle ou à une valeur textuelle). Plus précisément, elle semble liée à la dimension formelle du narré (par exemple la clôture structurelle) plutôt qu'à celle du narrateur (par exemple la mise en évidence de la singularité des événements) et aux relations existant entre les deux (par exemple la présence de commentaire en proportions raisonnables).¹⁷

La narrativité en vient ainsi à couvrir toutes les modalités d'application du discours narratif dans le texte, de l'évaluation de son importance relative jusqu'à la prise en compte des procédés mobilisés.

Au terme de cette exploration sommaire, quel sens pouvons-nous associer à la notion de narrativité ? Les exemples cités nous conduisent presque à la considérer comme la science du récit, comme perspective sur les conditions d'incarnation du récit dans un texte – sinon, nous en venons à déduire que la narrativité, telle que nous l'enseigne le discours commun, redouble la notion de récit. Y a-t-il réel chevauchement des deux termes ? Sans refaire ici l'exercice d'une analyse des propositions de définition du terme de récit, on peut néanmoins mettre en lumière les constantes permettant d'en baliser la conception canonique. L'intégration, dans une séquence configurée (pour reprendre le terme de Ricœur) qu'on nommera intrigue, d'actions qui participeront d'un effet de *téléologie* permet la création d'un récit, en supposant leur inscription dans une *temporalité* fondamentale, l'assignation des actions (la présence d'un *sujet* agissant) et le recours à une *voix* qui puisse transmettre de l'intérieur une perception de ces actions. La traversée des ouvrages théoriques sur le

récit révèle assez rapidement l'obsession pour les actions et leur configuration, leur enchaînement – trace ici des réflexions pionnières des structuralistes qui continuent d'orienter fortement les études sur le discours narratif. D'autres avenues sont certes exploitées ; pensons aux travaux sur la voix narrative qui occupent les analystes du roman contemporain, de même qu'à la somme théorique d'un Ricœur consacrée à la temporalité. Néanmoins, le récit demeure captif d'une définition extrêmement rigide, étant perçu dans sa manifestation idéale – ce que reconnaissent, en fin de parcours, les théoriciens, qui ne manquent pas de signaler la nécessité d'adaptation des modèles proposés à l'incarnation bien singulière du récit dans les œuvres littéraires.

Pour tenter de contourner cette aporie et d'ouvrir la réflexion à une autre perspective sur le discours narratif, nous suggérons ici, à la lumière de l'implicite présent dans les réflexions de Richard Walsh, le décentrement du mode d'approche du récit. Dans la continuité d'un article consacré à cette question (Audet, 2006), nous proposons de distinguer le récit de la narrativité, de spécialiser ces termes afin d'en arriver à une compréhension plus ouverte des phénomènes narratifs. Si l'on maintient le récit non dans son acception commune mais comme terme désignant la structure narrative organisée et incarnée (basée sur les schémas à épisodes des structuralistes), il serait intéressant de proposer une conception plus large, moins téléologique, de la narrativité. Elle se détacherait ainsi des enjeux configurationnels propres au récit pour désigner plus globalement ce *mouvement d'ordre narratif* qui émergeait des réflexions de Richard Walsh. Nous avons ainsi proposé de définir la narrativité non comme une forme minimale (minimaliste) du récit, mais en fonction d'une perspective plus phénoménologique : la narrativité se fonde sur l'événement¹⁸. Recourir à la notion d'événement n'est pas une ruse pour simplement renommer les *events* et les *happenings*, tels que les actions sont classifiées par les chercheurs anglo-saxons ; c'est plutôt l'occasion de reconnaître dans l'événement une potentialité narrative du fait de sa fulgurance, de son surgissement dans un contexte où il n'était pas

attendu. Pour qu'il y ait narrativité, il ne s'agit pas de dénombrer des unités (des actions, des événements¹⁹); il faut donc, dans cette perspective, *qu'il y ait événement*.

La distinction que nous proposons d'établir entre récit et narrativité a pour avantage de décentrer la réflexion sur le narratif de sa stricte incarnation textuelle – à laquelle est ici dédiée la notion de récit. Par ailleurs, cette conception de la narrativité basée sur son événementialité permet de rendre compte de phénomènes littéraires où le récit n'est pas réalisé en regard de son modèle idéal, donc de ne pas être constamment obligé de décrire le discours en termes dépréciatifs. Le recours fréquent à des formules comme le *minimalisme narratif* (qui existe certes, mais de façon plus spécifique que l'usage fait de cette expression) ou le *récit en crise* témoigne de l'efficacité limitée des termes communément employés. Il y a donc place pour une saisie des manifestations narratives en dehors de l'évaluation de leur conformité avec le modèle canonique, ce à quoi peut contribuer la narrativité dans la définition qui est ici proposée.

Cette conception de la narrativité permet également d'envisager plus finement la dialectique que le mode narratif entretient avec la fictionnalité. Cette finesse repose sur une capacité à entrevoir les variations possibles dans la relation entre ces deux paramètres – c'est en effet la géométrie variable de cette dialectique qui ouvre à une diversité des représentations proposées dans les œuvres littéraires. Si le rapport narratif-fiction peut être fortement influencé par la manière dont s'élabore un monde fictionnel, il dépend tout autant, sinon davantage, des usages de la narrativité. Dans sa dialectique avec le fictionnel, la narrativité peut jouer différents rôles, peut se voir attribuer diverses fonctions (dont l'inventaire reste manifestement à dresser). En guise de clôture à cette réflexion exploratoire, un cas de figure sera évoqué: l'instrumentalisation du narratif.

3. LA NARRATIVITÉ INSTRUMENTALISÉE

Si la pratique romanesque nous a habitués à une cohabitation *équitable* du fictionnel et du narratif (l'un complétant l'autre, selon le modèle proposé par

Walsh), nombre d'œuvres nous conduisent à réviser nos attentes et à associer un rôle différent au discours narratif. Certaines pratiques fictionnelles déclassent le narratif – mais ce déclassement ne doit pas être vu comme une réalisation imparfaite ou minimale du récit. Lorsque Jean-Michel Adam travaille à distinguer les gestes de raconter et de relater, il ne fait pas état d'un usage différent du narratif (à tout le moins n'est-ce pas là son objectif); présentant deux types de représentation des actions, le premier étant structuré par une intrigue et non le second, il vise en réalité à définir les conditions minimales d'existence du récit. Ainsi la description d'actions («relater») ne rencontre-t-elle pas les «critères de définition d'une forme de mise en texte et de représentation des actions qu'il propose d'appeler "récit"» (1994: 20). Lisant les manifestations textuelles de la narrativité en fonction de son incarnation idéale sous la forme d'un récit, Adam ne considère pas la fonctionnalité de cette description d'actions, car sa perspective linguistico-discursive a une visée normative. Le déclassement du narratif par rapport à la fictionnalité d'un texte renvoie plutôt à des pratiques qui déjouent la fonction structurante du récit, reléguant ainsi la dimension narrative à un rôle instrumental. Agissant comme un support de la fiction, inévitablement, la narrativité n'organise pas le discours, le sens de celui-ci n'étant pas associé à un développement de type causal et temporel – la signification d'un texte ne se construisant pas en fonction de la téléologie du récit, de son éventuelle résolution narrative.

Quelques pratiques littéraires se spécialisent dans le bouleversement des attentes liées à la dialectique entre fiction et narrativité²⁰. Avec l'essai, par exemple, nous sommes en présence d'une pratique qui ne se situe pas d'emblée en régime fictionnel, pas plus qu'elle ne relève pleinement d'un discours de type narratif. Toutefois, il n'est pas rare que certains textes dans un recueil d'essais, que certains passages à l'intérieur d'un essai fassent la part belle à la fiction²¹: l'affabulation, aussi problématique soit-elle dans ce contexte, aura alors fonction d'*exemplum* ou soutiendra le parcours réflexif en mettant en scène une contrepartie de l'essayiste (pensons à J. Brault dans *Ô saisons, ô*

châteaux [1991]). Si la fiction conduit à inscrire des actions dans une séquence temporelle, l'achèvement de cette séquence narrative n'apparaît pas signifiante en elle-même: la démonstration (si une leçon explicite peut en être déduite) récupère plutôt la situation présentée au profit d'une hypothèse de lecture d'un fait culturel, par exemple. Le discours narratif opère donc comme support de la fiction, mais sans nécessairement qu'il se réalise sous la forme d'une intrigue, ni que cette éventuelle configuration événementielle porte quelque valeur de *racontabilité*, pour reprendre le terme élaboré par les pragmaticiens.

Il est possible d'observer un tel déplacement du rapport entre fiction et narrativité dans certaines pratiques de la littérature électronique, notamment les hypertextes de fiction. Ces œuvres, en se calquant jusqu'à un certain point sur la prose narrative conventionnelle (dans son objectif de représentation d'actions en régime fictionnel), suscitent donc des attentes qui sont conformes à la pratique romanesque: structuration temporelle, configuration des actions, non-référentialité des individus logiques convoqués, etc. Pourtant, c'est justement cette supposée équivalence qu'investissent les hyperfictions. Poursuivant l'effort de projection dans un monde alternatif, elles en arrivent toutefois à déconstruire profondément toute velléité d'architecture narrative un tant soit peu achevée. En jouant de la rupture (textuelle, temporelle et donc narrative), ces œuvres électroniques proposent une lecture différente de la fiction, qui ne se fait pas à l'aune d'une éventuelle résolution narrative – qui, si elle advenait, ne pourrait coïncider avec une terminaison textuelle, absente par le fait même de la configuration réticulaire d'un hypertexte. S'il y a, à l'œuvre, dans le geste d'écriture des auteurs de littérature électronique, une déconstruction volontaire du récit, le résultat, lui, laisse au lecteur une narrativité éclatée, fondée sur une série de surgissements disséminés, à la limite sur un non-événement (ou un événement qui refuse d'advenir), d'où la fréquente allusion aux errances et désillusions des lecteurs devant ces œuvres déboussolantes²². La narrativité des hyperfictions, bousculée en comparaison avec les romans-étalons

dans la lignée desquels ils se situent, revêt une fonction tout autre, rhétorique: le monde que vous, lecteurs, tentez de saisir ne peut s'inscrire dans la traditionnelle logique fondée sur la causalité et la temporalité.

Dans ces deux pratiques, la fonction associée à la narrativité se trouve génériquement déterminée: soit le discours narratif n'appartient pas au *personnel* fondamental du genre, comme dans le cas de l'essai, soit il ne peut se réaliser sous sa forme canonique du récit pour des raisons formelles et esthétiques, l'hyperfiction illustrant bien ce cas de figure. On se retrouve ici en présence de deux manifestations d'une narrativité instrumentalisée, la fiction prenant le haut du pavé en devenant le principal support du sens. Si ces textes demeurent néanmoins narratifs, cette inscription temporelle et éventuellement causale d'actions ne pourra vraisemblablement servir qu'à rendre possible l'élaboration d'une fiction.

La négociation qui s'opère entre la fictionnalité et la narrativité peut également se manifester par des jeux de tension plus subtils où la manipulation des horizons d'attente joue un rôle déterminant. Prenons pour exemple le cas de certaines pratiques polytextuelles. Le rassemblement de textes brefs en un recueil n'est pas un geste sans conséquence; les études sur la poésie, l'essai et la nouvelle l'ont illustré à de nombreuses reprises et sous des angles extrêmement divers. Dans les études sur les recueils de nouvelles, on a fréquemment noté que la mise en recueil permet de mettre en valeur une dimension des textes que leur lecture isolée ne révélait que difficilement: thématique dominante, constantes dans l'écriture des textes (style, narration, structuration narrative), participation à une architecture d'ensemble, etc. Il est par ailleurs commun que le rassemblement conduise à l'échafaudage d'une narrativité englobante, les nouvelles se tissant pour produire la trame d'une seule *histoire*, aussi décousue ou parcellaire soit-elle²³. C'est alors un processus accumulatif qui s'observe: les particules narratives proposées par chacune des nouvelles semblent s'arrimer, se compléter, étant de la sorte mobilisées dans une lecture globale de l'ouvrage. Certains de ces ouvrages sont parfois reçus comme des

romans (ou des romans fragmentés), tant l'arrimage atténue les fractures entre les textes dans le cadre d'une lecture entière de l'œuvre.

Or, aussi étonnant que cela puisse paraître au premier abord, la dynamique narrative interne du recueil peut également être inverse. La multiplication des textes, des récits à l'intérieur d'un recueil n'est pas le gage d'un mouvement cohésif; cette pluralité peut engendrer tout autant un sentiment de désordre, d'éclatement, qui conduit à tout sauf à une lecture unifiante de l'ouvrage. On accolera généralement le qualificatif «hétérogènes» à ces recueils qui, à défaut de tendre vers une relative homogénéité, favorisent l'exposition brute des contrastes appelant une lecture différenciée des textes rassemblés²⁴. Cette esthétique du recueil, loin de constituer une protestation contre la mise en récit des nouvelles, se construit en réalité par stratégie d'évitement: en ne misant pas sur les proximités narratives entre les textes, elle propose simplement un mode de relation autre entre eux.

Si une instrumentalisation de la narrativité peut s'observer au sein des pratiques polytextuelles, elle se bâtit contre ces attentes assez bien cadrées concernant la lecture du recueil de nouvelles²⁵. Deux dérives par rapport à ces attentes peuvent être envisagées. La première se base sur l'*a priori* de la cohérence fictionnelle et narrative. S'il y a pour le lecteur des indices clairs d'un partage d'univers fictionnel entre les textes, il est attendu que les textes rassemblés se développent en une mosaïque coordonnée par un principe de cohérence: chacune des nouvelles contribue à la mise en place d'une perspective d'ensemble d'un univers et d'une trame narrative qui le mobilisera, perspective qui sera peut-être fragmentée, mais à tout le moins constituée d'éléments non contradictoires entre eux. Pourtant, en parcourant un ouvrage polytextuel comme *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine (1999), tout lecteur sera pris par un doute sérieux: sa lecture de l'ensemble est-elle déficiente? Il en viendra tôt ou tard à postuler qu'il y a une incompatibilité entre les données narratives proposées par les quarante-neuf textes. Si la reconstruction de l'univers à partir de ses bribes constitue un défi en soi (peut-être *in fine* irréalisable),

toute tentative de réconcilier les parcelles de récit qui jonchent l'ouvrage se butera à des incohérences manifestes: variations dans l'évaluation du temps passé depuis l'occurrence d'un événement, séquence dans laquelle surviennent des faits, chronologie socio-historique indéterminable, multiplication incertaine des niveaux narratifs (comme la mise en scène hypothétique proposée par Maria Clementi [Volodine, 2001: 198-201])... De façon similaire à ce que l'on observe dans les hyperfictions, ces incompatibilités narratives franches ont pour effet de décentrer le récit de son rôle central au sein de cet ouvrage. Servant de support à l'établissement de «capsules fictionnelles», ces nouvelles (appelées intrafictionnellement des «narrats») sont rassemblées en un projet mobilisateur qui tient peut-être du roman, mais dont la trame narrative est inéluctablement déconstruite par l'impossibilité d'en saisir logiquement tous les fragments – contrairement à ce que nous laisse croire l'horizon d'attente du recueil. Si la fiabilité du narrateur principal est probablement en cause, celui-ci offrant une multiplicité de points de vue sur des faits qui se recoupent imparfaitement²⁶, la conséquence demeure la même: la narrativité agit comme le canal de mise en place d'une fiction foisonnante, l'intégrité de l'œuvre n'étant pas liée au rétablissement hypothétique de sa cohérence.

La seconde dérive des attentes liées aux pratiques polytextuelles qui peut conduire à une instrumentalisation du narratif repose elle-même sur un déplacement, ici d'ordre discursif. La lecture d'un recueil de textes brefs, si elle rencontre événements, personnages et transformation des perceptions, conduira à postuler qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles, avec le lot de présupposés et d'attentes qui lui sont liés. C'est à l'évidence ce qui peut guider le lecteur des recueils d'un Philippe Delerm, depuis *La première gorgée de bière et autres plaisirs* (1997) jusqu'à ses *Enregistrements pirates* (2004): en s'engageant dans ces ouvrages, il retrouve une voix narrative, souvent impersonnelle, mais qui le guide à travers des événements du quotidien, des situations singulières présentées dans leur caractère universel. L'inconfort s'insinue tranquillement: le narratif, constate-t-on, est

contaminé par le tableau, par le commentaire, où la vérité générale s'exprime par le « on » (pour ne citer qu'un exemple, l'*excipit* du texte éponyme du premier recueil: « C'est un bonheur amer, on boit pour oublier la première gorgée » [1997: 32]). Désincarnée, cette narrativité glisse vers l'essai, auquel elle ne correspond pas de façon plus satisfaisante: présence d'une subjectivité du regard, mais effacement de l'identité du locuteur²⁷; ton du commentaire sans accession à une réflexion réellement engagée. Par ce glissement des types discursifs, les ouvrages de Delerm ne parviennent pas à rejoindre les paramètres associés à nos conceptions tant de l'essai que de la prose narrative. Au-delà du questionnement de l'appartenance générique de ces textes, il apparaît clair que la narrativité qui les caractérise se présente comme l'instrument d'un projet qui n'est pas, de toute évidence, celui d'un récit – cette instrumentalisation, au demeurant, n'étant même pas dévouée à la cause de la fiction, qui est ici tout autant incertaine et fuyante. L'exemple de Delerm révisé ainsi doublement le modèle canonique du roman: en plus de procéder à des déplacements génériques désarçonnants, ses textes ne voient pas la fiction et le récit se construire réciproquement et, encore moins, ils ne maintiennent le rôle structurant et signifiant de la narrativité puisqu'ils la réduisent à une fonction instrumentale: permettre à une voix de commenter des situations de la vie et de remettre en question des problèmes du quotidien.

* * *

C'est à partir de l'examen de différentes pratiques littéraires que s'impose, avec le plus d'évidence, la nécessité de mieux cerner la notion de récit dans le

discours critique. Terme (trop?) commun, employé pour désigner tant le type discursif que la configuration spécifique d'un texte en prose, le récit est appelé à être ressaisi pour être situé dans un usage plus opératoire. Il paraît ainsi utile de définir plus précisément la narrativité, de l'associer à cette conception plus phénoménologique d'une événementialité, en dehors de sa réalisation principale, celle du récit (comme type de discours contraint par une grammaire idéalisée). Le mouvement narratif, plus large et moins spécifique que ce récit, peut ainsi être envisagé dans son interaction avec le paramètre qui lui est le plus communément associé, celui de la fictionnalité. Par leur étude dans une perspective communicationnelle, à la suite de Richard Walsh, il nous est ainsi possible d'en considérer les fonctions, les usages respectifs – et de prendre acte qu'ils n'interviennent pas dans des rôles constants ni dans un rapport équivalent. La narrativité, si elle est généralement structurante et porteuse du schème d'intelligibilité du texte (dans sa temporalité, dans sa téléologie), peut dans certaines circonstances être déclassée au profit d'un usage plus instrumental, qu'exemplifient les pratiques de l'essai, de l'hyperfiction et de certains ouvrages polytextuels. Cette traversée des rapports réciproques de la fiction et de la narrativité, de leur dialectique à géométrie variable, ouvre sur une compréhension moins monolithique des usages du discours narratif, et rejoint ainsi les témoignages de lecteurs d'œuvres contemporaines: en peinant à y reconnaître la présence de récit, ces lecteurs confirment la nécessité de le distinguer de la narrativité, catégorie discursive dont l'usage n'est pas unique ni fixe, et que des pratiques génériques peuvent très diversement investir.

NOTES

1. D. Viart remet en question ce syntagme, signalant que ce n'est pas tant un retour *du* récit qu'un retour *au* récit – le récit n'a pas disparu, il s'est éclipé. Il redevient un mode d'expression significatif après sa remise en question brutale par le Nouveau Roman et le textualisme. Viart note cependant avec justesse que le récit n'est plus aujourd'hui ce qu'il était, ce dont témoigne le collectif qu'il introduit (*Mémoires du récit*), où les contributions s'intéressent « aux formes prises par ce retour autant qu'aux modes de présence du récit dans l'écriture contemporaine » (1998 : 7).
2. On parle souvent de la pratique romanesque de Yergeau, mais on néglige souvent sa production quasi romanesque, si l'on peut dire, en référence à ses recueils de nouvelles à la frontière du roman, comme *Tu attends la neige, Léonard ?* (1992) et *Du virtuel à la romance* (1999).
3. C'est à tout le moins l'impression que nous laissent les ouvrages cités, impression qui sera nuancée plus loin par les considérations anglo-saxonnes sur la fictionnalité.
4. *Notre traduction* : dorénavant NT. « W(S) is a closed, atemporal, Parmenidean realm of stillness and silence, where nothing changes, nothing happens » (Doležel, 1998 : 32).
5. NT. « [...] *formative operation*, shapes narrative worlds into orders that have the potential to produce (generate) stories » (Doležel, 1998 : 113).
6. NT. « [...] the class of discourse models used for understanding narratively organised discourse in particular » (Herman, John et Ryan, 2005 : 569).
7. NT. « In trying to make sense of a narrative, interpreters attempt to reconstruct not just what happened but also the surrounding context or environment embedding storyworld existents, their attributes, and the actions and events in which they are involved » (Herman, John et Ryan, 2005 : 570).
8. NT. « The Formalists perceived that fictional narrative is primarily driven by the dictates of art (however they might be conceived), and that its conformity to a logic of representation is always in some sense dissimulated. The implications of this specific interest in fictionality have been obscured in the subsequent history of narrative theory, however, precisely to the extent that the artifice involved [l'artifice qu'est la littérature] has come to be understood as an attribute of narrative in general » (Walsh, 2001 : 594).
9. NT. « [...] narratives are constructs, and their meanings are internal to the system of narrative » (Walsh, 2005 : 151).
10. NT. « Fictionality functions within a communicative framework: it resides in a way of using language, and its distinctiveness consists in the recognizably distinct rhetorical set invoked by that use » (Walsh, 2005 : 152).
11. NT. « Fiction does not achieve relevance globally, at one remove, through some form of analogical thinking, but incrementally, through the implication of various cognitive interests or values that are not contingent upon accepting the propositional truth of the utterance itself; and upon the deployment, investment, and working through of those interests in narrative form » (Walsh, 2005 : 158).
12. NT. « There is, certainly a global, retrospective sense in which narrative can be understood as the suspension of relevance along the line of action, and narrative closure figures less as the resolution of the plot in itself (though it is an effect usually achieved in terms of plot), than as the resolution of suspended evaluations of relevance. In this straightforward sense, irrespective of questions of fictionality, narrative form in itself responds to certain expectations of relevance » (Walsh, 2005 : 158).
13. NT. « Narrativity refers preeminently to the way in which a narrative

- articulates* itself, the way in which each stage of its own extension creates what might be called a crisis or dilemma of the discourse, which is solved by its own furtherance in whatever form that happens to take » (Sturges, 1992 : 26).
14. NT. « [...] the enabling force of narrative, a force that is present at every point in the narrative and thus always operates syntagmatically » (Sturges, 1992 : 28).
 15. NT. « [...] to read a narrative with a sense of its wholeness means to read its narrativity. This reading will itself produce a story—the story of narrativity—which will enhance, dramatize and above all provide a rationale for the story being told » (Sturges, 1992 : 28).
 16. NT. « The set of properties characterizing narrative and distinguishing it from nonnarrative; the formal and contextual features making a (narrative) text more or less narrative, as it were » (Prince, 2003 : 65).
 17. NT. « What narrativity seems primarily linked to is general narrative configuration (as opposed to specific thematic traits, contextual pointedness, or textual value). More particularly, it seems linked to the formal nature of the narrated (e.g. structural closure), that of the narrating (e.g. foregrounding of event discreteness) and the relations between the two (e.g. no inordinate amount of commentary) » (Prince, 1999 : 48).
 18. Voir à ce propos les réflexions d'ordre philosophique proposées par C. Romano (1999).
 19. En ce sens, cet usage de la notion d'événement se distingue singulièrement de l'usage plus commun en théorie du récit, que résumait J.-M. Adam et F. Revaz : « le récit est l'exposé des "faits" réels ou imaginaires. La désignation générale de "faits" recouvre deux réalités qu'il est utile de distinguer: l'ÉVÈNEMENT et l'ACTION. [...] l'ACTION se caractérise par la présence d'un AGENT [...] qui provoque le changement (ou tente de l'empêcher), tandis que l'ÉVÈNEMENT advient sous l'effet de CAUSES, sans intervention intentionnelle d'un agent » (1996 : 14).
 20. Notons ici qu'il sera fait allusion à des postures de lecture *conventionnelles*, en ce sens qu'elles correspondent aux pratiques lectorales telles qu'elles sont associées à des genres ou à des discours, ceux-ci appelant un spectre spécifique d'attentes. S'il y a une convention, il y a par ailleurs des exceptions, des pratiques marginales – toutes les lectures ne sont évidemment pas représentées par ces efforts de généralisation de la réception des œuvres, mais elles correspondront à un degré plus ou moins éloigné à ces postures de lecture régies par des conventions génériques.
 21. Sur la question de l'intégration de la fiction dans l'essai, on peut notamment se référer à « La fiction à l'essai » (Audet, 2002).
 22. Cette désorientation des lecteurs, bien documentée dans les études sur la littérature électronique, a notamment fait l'objet d'analyses empiriques par David S. Miall (dont il a fait le bilan en lien avec la théorisation de l'hypertexte [1999]); une démonstration par la négative de cette perplexité des lecteurs repose sur la difficulté manifeste qu'ont les œuvres électroniques à percer auprès d'un public large et diversifié (même si d'autres facteurs, d'accessibilité technique et de diffusion, sont certes à prendre en considération).
 23. Tant l'essai que la poésie et la nouvelle, dans leur assemblage en un livre, peuvent élaborer une narrativité d'ensemble; pour un aperçu des modalités possibles de narrativisation pour chacune de ces pratiques, voir R. Audet et T. Bissonnette (2004).
 24. A. Carpentier a défendu à quelques reprises l'idée (et l'intérêt) du recueil hétérogène : « Ce contre quoi je m'élève, c'est le vice éditorial qui consiste à commander des recueils tendant vers la complétude, des

recueils structurés comme des romans. Le cas limite étant le recueil carrément déguisé en roman, portant le masque de cette inscription générique. [...] contre la plupart des critiques en attente de systèmes à l'emporte-pièce, par lesquels ils reconnaissent les œuvres bien nées, je dois admettre que j'aime assez ces recueils délinquants qui refusent de feindre un ordre, qui renoncent au mensonge du système [...], ces recueils qui exigent, tout autant que les recueils homogènes, des lecteurs songeant à construire, mais un peu plus par eux-mêmes » (1993 : 45).

25. Pour un examen des processus de lecture impliqués par la pratique du recueil de nouvelles, on pourra se reporter à Audet (2000).

26. On pourrait évoquer ici le cas du roman *1999* de P. Yergeau (1995), qui met en place une dynamique similaire : pluralité de points de vue divergents sur une même série de faits, histoires multipliées mais pas nécessairement compatibles... Voir à ce sujet A.-M. Clément, 2002 : 99-130.

27. Dans le même paradigme que Delerm mais avec des voix nettement plus affirmées, signalons le *Palomar* d'I. Calvino (1983), à mi-chemin entre le recueil, le roman et l'essai, et *À l'heure du loup* de P. Morency (2002), qui ajoute une touche poétique au mélange déjà insaisissable de fiction, d'essai et de narrativité fuyante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM, J.-M. [1994] : « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature*, n° 95, 3-22 ;

—— [1999] : *Le Récit*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

ADAM, J.-M. et F. REVAZ [1996] : *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil.

AUDET, R. [2000] : *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene ;

—— [2002] : « La fiction à l'essai », dans A. Gefen et R. Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec et Bordeaux, Nota bene et Les Presses universitaires de Bordeaux, 133-157 ;

—— [2006] : « La narrativité est affaire d'événement », dans D. Rivière (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Éd. Dis voir, 7-35.

AUDET, R. et T. BISSONNETTE [2004] : « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans R. Audet et A. Mercier (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec. I. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 15-43.

BARTHES, R. (dir.) [1966] : Dossier « Recherches sémiologiques : analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8.

BRAULT, J. [1991] : *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

CALVINO, I. [(1983) 1985] : *Palomar*, Paris, Seuil.

CARPENTIER, A. [1993] : « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans A. Whitfield et J. Cotnam (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto et Montréal, Éd. du GREF et XYZ, 35-48.

CHEVILLARD, É. [2003] : *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit.

CLÉMENT, A.-M. [2005] : « Formes et sens de la discontinuité dans la prose narrative québécoise contemporaine », thèse de doctorat, Université Laval.

COHN, D. [1999] : *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

DELERM, P. [1997] : *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard ;

—— [2004] : *Enregistrements pirates*, Paris, Éd. du Rocher.

DOLEŽEL, L. [1998] : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

GENETTE, G. [1991] : « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 65-94.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.

GRICE, H. P. [1975] : « Logic and Conversation », dans D. Davidson et G. Harman (dir.), *The Logic of Grammar*, Encino, Dickenson, 64-75.

HAMBURGER, K. [(1957) 1986] : *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.

HERMAN, D. [2002] : *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.

HERMAN, D., M. JAHN et M.-L. RYAN (dir.) [2005] : *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge.

LARIVAILLE, P. [1974] : « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 368-388.

MIALL, D. S. [1999] : « Trivializing or Liberating? The Limitations of Hypertext Theorizing », *Mosaic*, vol. 32, n° 2 (juin), 157-171.

MORENCY, P. [2002] : *À l'heure du loup*, Montréal, Boréal.

PRATT, M.-L. [1977] : *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.

PRINCE, G. [1973] : *A Grammar of Stories*, La Haye, Mouton ;

—— [(1987) 2003] : *Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press ;

—— [1999] : « Revisiting Narrativity », dans W. Grünweig et

A. Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 43-51.

RABATÉ, D. [1991] : *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti.

RICEUR, P. [1983] : *Temps et Récit*, Paris, Seuil.

RIMMON-KENAN, S. [1983] : *Narrative Fiction*, Londres, Methuen.

ROMANO, C. [1999] : *L'Événement et le Monde*, Paris, PUF.

RYAN, M.-L. [1991] : *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

SARRAUTE, N. [1939] : *Tropismes*, Paris, Denoël ;

—— [1997] : *Ouvrez*, Paris, Gallimard.

SCHOLES, R. [1982] : *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press.

SEARLE, J. [1969] : *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, New York, Cambridge University Press.

SOUCY, G. [(1997) 2001] : *L'Acquittement*, Montréal, Boréal.

SPERBER, D. et D. WILSON [1984] : *Relevance : Communication and Cognition*, Oxford/Cambridge, Blackwell/Harvard University Press.

STURGEON, P. J. M. [1992] : *Narrativity : Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press.

VIART, D. [1998] : « Mémoires du récit : questions à la modernité », dans D. Viart (dir.), *Mémoires du récit*, Paris, Minard / Lettres modernes, 3-27.

VOLODINE, A. [1999] : *Des anges mineurs*, Paris, Seuil.

WALSH, R. [2001] : « Fabula and Fictionality in Narrative Theory », *Style*, vol. 35, n° 4 (hiver), 592-606 ;

—— [2005] : « The Pragmatics of Narrative Fictionality », dans

J. Phelan et P. J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell, 150-164.

WHITE, H. [1975] : *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

YERGEAU, P. [1992] : *Tu attends la neige, Léonard ?*, Québec, L'Instant même ;

—— [1995] : *1999*, Québec, L'Instant même ;

—— [1999] : *Du virtuel à la romance*, Québec, L'Instant même.

Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique.

Serge Lacasse – page 11

Après avoir passé en revue une grande partie de la documentation scientifique portant sur la narrativité en musique et dans d'autres formes d'expression non littéraires, l'auteur observe que la chanson enregistrée n'a pas véritablement fait l'objet d'études sérieuses du point de vue narratologique. Afin de combler en partie cette lacune, l'article propose une analyse de la chanson « Stan » du rappeur états-unien Eminem, dans le but de dévoiler le fonctionnement narratif de la chanson. En se concentrant sur les aspects performanciers et technologiques, l'analyse rend compte de la richesse du récit phonographique à l'œuvre dans cet enregistrement, en considérant notamment les relations temporelles et spatiales, de même que les modes d'énonciation vocale.

Any survey of the work done on narrativity in music as well as in other non-literary forms of expression will show that the narratological study of recorded songs has been widely neglected. In an attempt to partially fill that gap, I propose an analysis of "Stan", by US rapper Eminem, which reveals the song's narrative functioning. By focussing on both performative and technological aspects of the song, I will try to account for the richness of the recording's phonographic discourse, taking into consideration, among other things, temporal and spatial relationships, as well as vocal modes of enunciation.

Le récit en jeu. Narrativité et interactivité.

Samuel Archibald et Bertrand Gervais – page 27

Nous sommes confrontés aujourd'hui à l'apparition des formes interactives (jeux vidéo, hypertextes de fiction, œuvres combinatoires) qui participent d'une narrativité manifeste, mais remettent profondément en cause les horizons d'attente et les habitudes interprétatives généralement déployés face aux récits. Devant ce bouleversement, plusieurs théoriciens ont proposé d'opposer radicalement interactivité et narrativité, comme on opposerait l'expérience à sa représentation. Tout en reconnaissant le caractère opératoire d'une telle position, nous voulons articuler ici la distinction entre formes narratives et formes interactives en dépassant

l'antagonisme simple. Depuis l'angle de la sémiotique du récit, nous reconsidérons la critique récente des nouveaux médias, réexaminons les notions d'interactivité, de simulation et de monde fictionnel et tentons de réunir action représentée, action simulée et action interprétative au sein d'une même pratique : la lecture.

Interactive forms are more and more present in our culture (video games, fictional hypertexts, combinatory literary works), and they call into question our usual assumptions and interpretative habits regarding narratives. Facing this situation, several theorists have opposed in a radical fashion interactivity and narrativity, as one would oppose the experience of action and its representation. While recognizing that such a position is operative, we want to envision the relationship between interactive and narrative forms beyond a simple antagonism. Using narrative semiotics as a cornerstone, we will reconsider recent new media criticism, reexamine concepts of interactivity, simulation and fictional world, and try to bring together, using the practice of reading as a critical perspective, represented action, simulated action and interpretative action.

Présences réelles dans les mondes virtuels.

Valérie Morignat – page 41

Les arts numériques interactifs élaborent des stratégies immersives qui impliquent le spectateur dans un parcours historique et incarné à l'intérieur de mondes virtuels peuplés d'agents intelligents. En proposant les concepts d'*interactantialité* et de *mésosnarrativité* dans l'examen du Cinéma numérique et du Jeu vidéo, cet article aborde les spécificités d'une narrativité numérique écologiquement située par laquelle le sujet réel partage les caractéristiques ontologiques du personnage de fiction.

Interactive digital arts elaborate immersive strategies which involve the spectator in an historical and embodied journey inside virtual worlds inhabited by intelligent agents. By proposing the ideas of "interactantiality" and "meso-narrativity" within the context of Digital Cinema and Video Game, this paper approaches the specificities of the digital narrativity ecologically situated. In those new fictions, real persons share the ontological characteristics of fictional characters.

Actualités du récit dans le champ de la linguistique des discours oraux : le cas des narrations en situation d'entretien.

Françoise Revaz et Laurent Filliettaz – page 53

Cet article aborde la problématique de l'actualité du récit d'un point de vue disciplinaire distinct – la *linguistique du discours* – et à propos d'un objet particulièrement énigmatique et encore mal décrit – le *récit oral*. Pour ce faire, il rappelle sommairement quelques éléments du modèle labovien du récit avant d'examiner, à partir d'entretiens menés avec des opératrices d'une industrie pharmaceutique, trois directions dans lesquelles ce modèle a été discuté et développé au cours des trente dernières années : la problématique de l'insertion conversationnelle des narrations ; celle de leur structuration temporelle ; et enfin celle de leur dimension évaluative. L'article contribue ainsi à mieux comprendre la nature des rapports que les approches sociolinguistiques de la narration entretiennent avec le référentiel de la narratologie structurale.

This paper approaches the field of oral narratives from the specific perspective of *discourse analysis*. After recapitulating some basic concepts from Labov's work on narratives, it aims at investigating three different directions in which this model has been discussed and developed in recent years : the problem of the integration of narratives within the sequential organization of conversations ; the issue of its temporal ordering ; and finally, the problem of evaluation and its linguistic resources. In doing so, the paper seeks to identify the original contributions of interactional linguistics to the field of narrative analysis and leads to a better understanding of its relations to structural narratology.

Une photographie vaut-elle mille films ?

Jan Baetens – page 67

Le présent article s'interroge sur les potentialités narratives d'un média que l'on a tendance à croire guère approprié au récit : la photographie. Peu apte en elle-même, du moins à première vue, à rendre le temps, la narration et surtout la fiction, la photographie souffre encore davantage de la comparaison avec le média nouveau qui l'a « remédié » (au sens de Bolter et Grusin) : le cinéma. L'analyse d'un exemple, une image photographique de Cartier-Bresson qui existe également sous forme cinématographique, montre cependant que, dans certains

cas, le pouvoir narratif d'une image fixe peut dépasser celle d'une image mobile. Pour comprendre un tel écart paradoxal, il importe cependant de situer la narrativité sur le plan de la lecture de l'image, et non plus sur celui de ses formes.

This article aims at scrutinizing the narrative power of a medium which one considers unable to perform narrative tasks : photography. Not only has photography a problem when it wants to tackle issues of time, storytelling, and fiction ; the medium is suffering moreover from a negative comparison with the medium that has replaced it ("remediated" in the sense coined by Bolter and Grusin). Yet the analysis of an example, a picture by Cartier-Bresson which exists also in movie form, suggests that the power of a fixed image may exceed, under certain circumstances, that of a mobile image. In order to understand this paradox, one needs however to analyze narrativity not only in terms of media *forms*, but also in terms of media *practices* and to stress the role of the reader.

Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle.

Richard Saint-Gelais – page 77

Cet article examine un secteur assez méconnu de la narrativité, celui du paratexte (titres, illustrations, prière d'insérer, notes de bas de pages, etc.), en distinguant les éléments paratextuels à fonction couramment narrative de ceux où la narrativité, plus exceptionnelle, est d'autant plus saillante. Une typologie sommaire est proposée, qui distingue trois cas de figure : annonce, contrepoint et saturation.

This paper examines a domain whose narrativity is largely ignored, that of the paratext (titles, illustrations, cover, footnotes, etc.). A distinction is proposed between those elements that frequently have a narrative function, and those where narrativity is more exceptional, and thus more noteworthy. Three types of relationship between paratext and text are examined: forecast, counterpoint and saturation.

Modalités contemporaines du récit biographique : Rimbaud le fils, de Pierre Michon.

Robert Dion et Frances Fortier – page 91

À travers l'essai biographique que Pierre Michon a consacré à Rimbaud, il s'agit ici de voir comment

l'entreprise de raconter une vie d'écrivain se transforme à la fin du xx^e et au début du xxi^e siècle. L'exemple de *Rimbaud le fils* nous paraît en effet symptomatique des recatégorisations que subit le récit biographique, après son entrée dans l'« ère du soupçon », sur le triple plan du style, de l'énonciation et de la narration. On verra que la biographie, chez Michon, dévie de sa trajectoire, et qu'il y est davantage question de l'impression – au sens propre comme au sens photographique – qu'a laissée Rimbaud sur des générations d'adulateurs et de lecteurs que des circonstances avérées de son existence. Cet ébranlement de l'événementiel, étonnant dans une biographie aussi brève (qui n'est, en ce sens, aucunement *économique*), fait le lit d'une fictionalisation notable du propos biographique : des scènes imaginaires voisinent avec des conjectures étonnantes, et l'archive, pourtant rarissime – Michon se contente de répéter ce que tout le monde sait –, sert de fondement à l'invention, quand elle n'est pas elle-même inventée.

Using Pierre Michon's biographical essay on Rimbaud, this study seeks to examine how the enterprise of recounting a writer's life story is transformed in the late 20th and early 21st century. Indeed, the example of *Rimbaud le fils* appears to be symptomatic of the re-categorizations of the biography in terms of style, statement and narration, after it entered the "age of suspicion". The biography, as seen by Michon, is clearly more about the impression (in its literal and photographic sense) left by Rimbaud on generations of admirers and readers, rather than circumstances stemming from his own life. The shattering of the event-based narrative, rather unexpected from such a short biography (that is however not *economical* in any sense), paves the way for the fictionalisation of the biographical discourse : imaginary scenes are envisioned along with unexpected hypotheses, while archived material, although extremely rare – Michon merely reiterates what is common knowledge – serves as a founding basis for creation, in instances where the archive itself has not been created.

Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens. Anne Martine Parent – page 113

Le présent article explore la manière dont le trauma ruine la possibilité même d'un récit tout en le rendant nécessaire à la fois. Tout d'abord, un survol

de l'histoire de la notion de trauma et des théories du trauma montre que c'est l'incompréhensibilité d'un événement pour un sujet qui fait de cet événement un trauma. Cette incompréhensibilité met le sujet aux prises avec une double contrainte (*double bind*) : d'une part, l'incompréhensibilité de l'événement traumatique pousse le sujet à tenter de l'intégrer dans son histoire psychique par sa mise en récit, tandis que, d'autre part, cette incompréhensibilité constitue cela même qui empêche la mise en récit de l'événement. Le témoignage semble être le seul genre de récit qui puisse se faire à partir de cette double contrainte, comme le révèle l'analyse de témoignages de camps de concentration nazis (notamment ceux de Charlotte Delbo et de Jorge Semprun) dans la dernière partie de l'article.

This paper seeks to explore the way in which trauma undermines the very possibility of a narrative while it makes it necessary. First, a review of the history of the concept of trauma and of trauma theories shows that it is the incomprehensibility of an event for a subject that makes it a trauma. This incomprehensibility is precisely what puts the traumatized subject in a double bind; for, on the one hand, it forces the subject to try to interiorize the event by integrating it into a narrative, while, on the other hand, it prevents the integration of the very event into a narrative. Testimony seems thus to be the kind of narrative able to deal with this double bind as an analysis of concentration camp testimonies (mainly those of Jorge Semprun and Charlotte Delbo) shows in the last part of the article.

L'art d'enchaîner :

la fluidité dans le récit contemporain.

Marie-Pascale Huglo – page 127

Cet article examine de façon exploratoire les modes d'enchaînement dans quelques récits contemporains, afin de repérer un « geste » distinctif parmi la diversité des styles et des pratiques narratives actuelles. C'est donc en un parcours indicatif, dans lequel Renaud Camus côtoie Nancy Huston, Annie Ernaux, Chloé Delaume, Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint, que je tente de circonscrire une façon typiquement contemporaine d'enchaîner. Au terme de ce parcours, l'enchaînement fluide d'éléments hétérogènes se démarque comme un mode spécifiquement contemporain qui joue avec les codes syntaxique et romanesque établis et

les déplace sensiblement. Cette fluidité des enchaînements n'a rien d'illisible et s'inscrit dans le contexte contemporain du retour à la littérature « transitive ». Sur un plan plus formel, on peut la relier au milieu médiatique dans lequel nous baignons, où la fluidité et l'hétérogénéité des enchaînements sont, globalement, la règle. Les modes d'enchaînements ressortent comme l'un des lieux où l'intermédialité à l'œuvre dans la littérature se manifeste, cette dernière nous permettant de mieux saisir les transformations du récit contemporain.

This paper focuses on the linking modes in a few contemporary narratives in order to identify a “manner” typical of nowadays literature. A glance at a few French writers (Renaud Camus, Nancy Huston, Annie Ernaux, Chloé Delaume, Michel Houellebecq, Jean-Philippe Toussaint) enables me to identify a linking mode representative of many contemporary narratives. Indeed, the fluid linkage of heterogeneous elements emerges as a contemporary feature which contributes to the transformation of syntactic and novelistic codes. Far from being abstract or difficult to understand, such a fluidity takes part to the renewed interest into narrative representation of reality. One can associate this feature with our mediatic milieu where fluidity and heterogeneity overall prevail. The linking mode thus emerges as a narrative force which is basically intermedial. Such a force enables us to better understand one significant transformation of the contemporary narrative.

L'autorité narrative dans le roman contemporain.

Exploitations et redéfinitions.

Frances Fortier et Andrée Mercier – page 139

Le présent article vise à dégager les procédés, dans des textes à la visée narrative explicite, qui problématisent expressément et redéfinissent l'autorité narrative, sans pour autant sacrifier la *captatio illusionis*, c'est-à-dire l'adhésion du lecteur à la fiction. Les trois textes retenus, à dominante événementielle mais savants – *Un an* de Jean Echenoz (1997), *L'Histoire de Pi* de Yann Martel (2002), *Lauve le pur* de Richard Millet (2000) –, s'inscrivent dans la mouvance du retour au récit; cette narrativité, revue à la lumière des acquis de la modernité, présente divers degrés et positionnements de l'autorité narrative et attire ainsi l'attention sur les modalités d'adhésion et les enjeux de crédibilité du

discours fictionnel. Nous estimons que cette réflexion caractérise précisément tout un pan du roman contemporain.

This paper seeks to bring out, in texts of explicitly narrative orientation, the different devices that problematize and redefine narrative authority, without sacrificing the *captatio illusionis*, that is to say, the reader's engagement with the fiction. The three texts constituting the focus of our study, Jean Echenoz's *Un an* (1997), Yann Martel's *Life of Pi* (2002), Richard Millet's *Lauve de pur* (2000) are part of the current return to narrative. This narrativity, seen in the light of modernity, presents various degrees of narrative authority and draws attention to the terms of engagement as well as to the question of plausibility at stake in the fictional discourse. We believe that this reflection constitutes a dominant feature of contemporary novel.

Les métamorphoses de la lecture narrative.

Vincent Jouve – page 153

Dans le champ narratif, le XX^e siècle fut, sans conteste, celui des innovations techniques. Les différents courants du récit contemporain restent marqués par cet héritage. Dans la mesure où on ne raconte plus comme on racontait, on ne lit plus comme on lisait. L'enjeu de cet article est de décrypter les nouvelles modalités de notre relation au récit. On commence par rappeler ce qui faisait la séduction du récit traditionnel et les raisons qui ont conduit à sa remise en cause. Après avoir relevé les traits les plus marquants des romans actuels, on examine la façon dont ils modifient l'expérience de lecture. On se demande, pour finir, quelles sont, aujourd'hui, les différentes façons de lire un récit.

In twentieth century fiction, the way of telling stories has unquestionably been renewed. And the influence of this heritage is still strong in today's fictional writing. My purpose in this paper is to try to explain how changing the way of telling has led to a change in the way of reading. I will first recall how traditional narratives used to captivate readers, and the reasons why they were questioned. Secondly, I will bring to light the main features of recent novels in order to analyse how they can modify the experience of reading. Finally, I will examine four current ways of reading narratives.

Passion et narration.

Raphaël Baroni – page 163

Cet article vise à décrire un aspect de la narrativité qui constitue un impensé de la théorie narratologique « classique » en France durant la période structuraliste. L'accent est mis sur les liens existant entre passion et narration. Il s'agit de mettre en évidence la dimension passive, aussi bien de l'action narrée que de la narration elle-même (dans sa forme dialogique). Le versant cognitif de l'interprétation ne devrait jamais être considéré séparément des questions relatives à la tension narrative, à la curiosité et au suspense, qui représentent les traits passifs de l'actualisation de l'intrigue, mettant en évidence l'incertitude caractérisant le processus d'anticipation du récit. À travers l'exploration de cet aspect de la narrativité, la compréhension de sa fonction anthropologique peut être réévaluée et approfondie, et la conception que nous nous faisons de la « mise en intrigue » peut être discutée après sa résurgence dans la critique narratologique sous l'impulsion des travaux de Paul Ricœur.

This paper aims to describe an aspect of narrativity that has been largely ignored in the "classical" French narratology during the structuralist period. It focuses on the bond between passion and narration and shows that the passive dimension of both narrated action and the narration itself (in its dialogical form) is essential for the definition of what a story is. The cognitive aspect of interpretation shouldn't be discussed apart from the affects (tension, suspense, curiosity, surprise, fear and pity), which illustrate the passive dimension of the actualization of the plot, uncovering the uncertainty of the process of anticipation of the story. In exploring this aspect of narratives, the comprehension of their anthropological function can be revaluated and deepened, and the general conception of "plot" discussed after its resurgence in the narratological theories under the influence of Paul Ricœur's works.

Avoir le sens des valeurs :

le difficile pluriel de la sémiotique narrative.

Nicolas Xanthos – page 177

Le présent article tente d'ouvrir la sémiotique narrative à la question, délaissée jusqu'ici pour des raisons presque idéologiques, des valeurs exprimées par l'action. Il veut montrer que, bien que

l'action soit définie par l'intention, le récit, c'est-à-dire la représentation d'action, n'est pas une pratique discursive unique, fondée sur la seule mise en évidence de l'intention de l'agent; tout différemment, il existe d'autres types de récits – dont les récits axiologiques. L'argument consiste à montrer, sur pièce, l'existence de récits axiologiques dans la fiction littéraire, à décrire des sémiotiques narratives qui ont développé un appareillage conceptuel très puissant et opératoire pour l'analyse du récit intentionnel, mais qui ne parviennent pas à saisir le récit axiologique, et à faire quelques propositions pour cette nécessaire sémiotique narrative axiologique.

This paper is an attempt to open narrative semiotics to the question (overlooked so far for ideological reasons) of values expressed through action. I want to suggest that while action is defined by intention, the narrative, that is to say, the representation of the action is scarcely a unique discursive practice, based on the foregrounding of the agent's intention. Actually, there exist different types of narrative, including axiological narratives. The main argument of the paper consists of revealing the existence of axiological narratives in literary fiction, of describing certain narrative semiotics which has developed a strong conceptual apparatus fitting for the analysis of intentional narrative, but has not been able to grasp the axiological one, and of proposing a way towards an axiological narrative semiotics.

La fiction au péril du récit ?

Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité.

René Audet – page 193

Partant du constat d'un emploi difficile du terme « récit » pour décrire les œuvres contemporaines, cet article examine l'usage de ce terme et en interroge le bien-fondé, notamment dans son rapport avec l'autre paramètre déterminant des textes littéraires, la fictionnalité. Ces deux notions, souvent étudiées conjointement, ne sont pas considérées dans leur dynamique; cette aporie est dépassée grâce à la perspective pragmatique de R. Walsh, qui permet de penser les usages du discours narratif. Depuis un effort de spécialisation des notions de récit (qui correspond au modèle structuraliste canonique) et de narrativité (fondée sur l'événement) est

proposée une exploration de certaines modalités de l'instrumentalisation du narratif, une des fonctions qui lui sont communément associées en littérature contemporaine.

On the basis of a difficult use of the term "récit" to describe contemporary literature, this essay examines the use of this term and its relevance, in particular in its relationship with another parameter of the literary text, fictionality. These two concepts are generally not considered in their common dynamics. This problem can be addressed with the help of R. Walsh's works: its pragmatic view makes it possible to think the uses of the narrative discourse. With the distinction between "récit" and "narrativité", an exploration of the instrumentalization of narrative is proposed.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Samuel Archibald

Samuel Archibald est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où il prépare une thèse intitulée *Le Texte et la Technique: la lecture à l'heure des nouveaux médias*. Il s'intéresse aux défis posés à la sémiotique textuelle par l'hypertextualité et aux transformations du récit dans les médias interactifs.

René Audet

René Audet est professeur au Département des littératures de l'Université Laval et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine. Chercheur membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et membre du Conseil de direction du Groupe de recherche Fabula, il travaille sur la poétique du recueil (*Des textes à l'œuvre*, Nota bene, 2000), sur la nouvelle et l'essai et s'intéresse plus particulièrement à la dialectique entre narrativité et fictionnalité en littérature contemporaine. Il a codirigé le collectif *Frontières de la fiction* (Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2002, avec A. Gefen) et le volet littéraire du diptyque *La Narrativité contemporaine au Québec* (Presses de l'Université Laval, 2004, avec A. Mercier). Il a piloté récemment un dossier sur les « Dérives de l'essai » pour la revue *Études littéraires* (automne 2005).

Jan Baetens

Jan Baetens est professeur à l'Institut d'études culturelles de l'Université de Louvain, où il codirige le Centre Lieven Gevaert d'études photographiques (www.lievengevaertcentre.be). Il s'intéresse particulièrement aux rapports entre textes et images et a publié récemment divers travaux sur la novellisation, à la fois comme universitaire (*La Novellisation/Novelization. Du film au livre/From Film to Novel*, Presses de l'Université de Louvain, 2004, avec Marc Lits) et comme poète (*Vivre sa vie. Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, Les Impressions Nouvelles, 2005).

Raphaël Baroni

Raphaël Baroni est maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne et chercheur du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) à l'Université de Fribourg, où il collabore à une étude sur les feuillets médiatiques. Il est membre des comités rédactionnels de la revue électronique

Vox-Poetica (<http://www.vox-poetica.org/>) et de la revue interdisciplinaire de l'Université de Lausanne *A Contrario* (<http://www2.unil.ch/contrario/>). Sa thèse de doctorat, soutenue en 2005, porte sur la « tension narrative » et elle sera publiée en janvier 2007 dans la collection « Poétique » du Seuil.

Louis-Pierre Bougie

Louis-Pierre Bougie tient essentiellement sa formation de travaux et de stages effectués dans des ateliers de peinture et de gravure, principalement en France où il a passé sept années à maîtriser les techniques de lithographie à l'Atelier Champfleury et la gravure chez Lacourrière et Fréault. Il a ensuite poursuivi sa carrière au Canada, en France, en Pologne et aux États-Unis, notamment à New York. Membre fondateur de l'Atelier Circulaire de Montréal, il contribue aujourd'hui au développement de la gravure au Québec en accueillant à son atelier de Montréal des artistes du monde entier. Récipiendaire de nombreux prix, il a à son actif plus d'une cinquantaine d'expositions solo au Canada et à l'étranger. Ses œuvres font partie de nombreuses collections privées et publiques au Canada et en France.

Robert Dion

Robert Dion est professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur le rapport entre fiction et essai, dans le roman aussi bien que dans la biographie. En plus de collectifs et d'articles en revue, il a publié *Le Moment critique de la fiction* (Nuit blanche éditeur, 1997); il fera bientôt paraître un ouvrage intitulé *L'Allemagne de Liberté (1959-1998). Sur la germanophilie des intellectuels québécois*.

Laurent Filliettaz

Laurent Filliettaz, docteur en linguistique, est professeur adjoint dans la section des sciences de l'éducation de l'Université de Genève. Ses travaux portent à la fois sur une réflexion méthodologique générale dans le domaine de l'analyse du discours francophone et anglo-saxon et sur une contribution des sciences du langage au champ de la formation des adultes. Il est l'auteur de *La Parole en action* (Nota bene, 2002) ainsi que d'une cinquantaine d'articles scientifiques abordant divers thématiques: la contextualisation des discours, la négociation langagière, les théories de l'action et les interactions

en situation de travail et de formation professionnelle.

Frances Fortier

Frances Fortier est professeure au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses recherches actuelles portent principalement sur les fictions contemporaines, qu'elles soient narratives ou biographiques. Elle mène présentement, avec Andrée Mercier de l'Université Laval, une recherche subventionnée par le CRSH qui porte sur l'autorité narrative dans le roman et poursuit, avec Robert Dion de l'Université du Québec à Montréal, l'étude du discours biographique. Elle a publié plusieurs articles sur ces sujets dans des revues et des collectifs en France et au Québec. Elle a rédigé, avec l'équipe ASTER, l'ouvrage intitulé *Le Déluge et ses récits: points de vue sémiotiques* paru aux Presses de l'Université Laval en 2005.

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, récits et nouvelles. Il est professeur titulaire et enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au roman américain contemporain, aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories sur l'imaginaire et ses figures. Il est le directeur de Figura, le Centre de recherches sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le Laboratoire de recherches littéraires sur les nouvelles formes de textes et de fictions.

Marie-Pascale Huglo

Marie-Pascale Huglo est professeure au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, où elle enseigne la littérature contemporaine et la création littéraire. Elle est membre du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et travaille notamment sur les récits du quotidien. Elle a récemment publié un roman, *Mineures*, chez L'Instant même; un essai intitulé *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine* est à paraître aux Presses universitaires du Septentrion.

Vincent Jouve

Vincent Jouve est professeur à l'Université de Reims (France) où il enseigne la littérature française du XX^e siècle et la théorie littéraire. Il s'est spécialisé dans les théories de la lecture. Directeur du Centre de recherche sur la lecture littéraire de l'Université de Reims, il a publié, entre autres, *La Littérature selon Barthes* (Minuit, 1986), *L'Effet-Personnage dans le roman* (PUF, 1992), *La Lecture* (Hachette, 1993) et *Poétique des valeurs* (PUF, 2001).

Serge Lacasse

Spécialiste de la musique populaire, Serge Lacasse est professeur agrégé à la Faculté de musique de l'Université Laval, où il enseigne l'analyse, l'histoire, l'écriture et la théorie de la musique populaire. En plus de ses fonctions de professeur, il est chercheur régulier au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), et chercheur associé à l'Observatoire international sur la création musicale (OICM). Il siège à l'exécutif de ces deux centres, de même qu'au comité de lecture des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (depuis 2006) et au comité de parrainage de la revue française *Copyright Volume! : autour des musiques populaires* (depuis 2005). Il termine présentement son mandat (2001-2006) de rédacteur en chef (section francophone) de la *Revue de musique des universités canadiennes*, et fait partie, depuis 2005, du comité scientifique de l'Observatoire musical français (Université de Paris-Sorbonne).

Andrée Mercier

Andrée Mercier est professeure au Département des littératures de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a dirigé récemment, avec René Audet, l'ouvrage intitulé *La Littérature et ses enjeux narratifs* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2004). Elle mène actuellement, avec Frances Fortier, une recherche subventionnée par le CRSH sur l'autorité narrative dans le roman contemporain.

Valérie Morignat

Valérie Morignat est maître de conférences en cinéma à l'Université Montpellier III et agrégée d'arts plastiques. Elle est chercheur à l'IDEAC, *Institut d'esthétique des arts contemporains* (UMR 8592 du CNRS)

où elle est responsable du programme « Environnements virtuels et dispositifs interactifs ». Créatrice et consultante en NTIC (nouvelles technologies de l'information et des communications), elle mène des recherches sur le Cinéma numérique, l'esthétique et la sociologie des mondes virtuels. Originaire de Nouvelle-Calédonie, elle est également directrice artistique chez Actazé, Observatoire des arts et des cultures. En ligne : <http://www.valeriemorignat.net>.

Anne Martine Parent

Anne Martine Parent est professeure de théories littéraires au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Sa thèse, portant sur les témoignages concentrationnaires, a été soutenue au printemps 2006 à l'Université du Québec à Montréal. Elle mène actuellement des recherches sur les récits d'enfance autobiographiques et autofictionnels et sur le réel dans l'écriture des femmes dans la littérature contemporaine. Elle a publié des articles sur le témoignage et le trauma dans divers collectifs et revues, ainsi qu'un article sur le film *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon dans l'*Australian Journal of French Studies*.

Françoise Revaz

Françoise Revaz est docteure en lettres et auteure d'une thèse portant sur les « frontières du récit ». Elle occupe un poste de professeure de linguistique française à l'Université de Fribourg. Ses travaux portent, d'une part, sur une approche sémantique des temps verbaux et, d'autre part, sur les théories de l'action et la fonction du récit dans divers genres de discours. Actuellement, elle dirige une recherche sur la narration journalistique contemporaine, subventionnée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. Outre de nombreux articles de linguistique textuelle, elle est co-auteure avec Jean-Michel Adam de *L'Analyse des récits* (Seuil, 1996) et auteure des *Textes d'action* (Klincksieck, 1997) et des *Théories de l'action et narratologie* (à paraître).

Richard Saint-Gelais

Richard Saint-Gelais est professeur au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste des théories de la lecture et de la fiction, ses travaux ont notamment porté sur le Nouveau Roman, le roman policier et la science-fiction. Il est l'auteur de *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*

(Hurtubise/HMH, 1994) et de *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction* (Nota bene, 1999). Il prépare actuellement un ouvrage sur le trompe-l'œil en littérature.

Nicolas Xanthos

Nicolas Xanthos est professeur de littérature et de sémiotique au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches actuelles portent sur le dialogue romanesque, la narrativité et la littérature française contemporaine. Sur ces questions et sur d'autres questions sémiotiques, il a publié plusieurs articles notamment dans *Littérature*, *Voix et Images*, *Australian Journal of French Studies*, *RS-SI* et *Tangence*, dont il a dirigé le récent numéro « Art et Avatars de la Conversation ». Il fera paraître chez Nota bene en 2007 un essai sur l'indice et le récit dans le roman policier. Il est membre régulier du Centre de recherches Figura et membre associé du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

filer (Sophie Calle) n° 7 • printemps 2006



Présentation : « au fil des œuvres »

Maité Snauwaert (Université de Montréal)
Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation

Maité Snauwaert (Université de Montréal)

L'abdication devant l'image ?

Cécile Camart (Université de Rennes II)

L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure

Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

Mise en récit et mise en œuvre

Perin Emel Yavuz (CRAL/EHESS)

No Sex Last Night : The Look of the Other

Cybelle McFadden Wilkens (Duke University)

Quelques r.-v. avec Hervé

Catherine Mavrikakis (Université de Montréal)

Théâtre d'ombres chez Sophie Calle

Magali Nachtergaele (Université de Paris VII)

Sophie Calle : Follow me

Martine Delvaux (Université du Québec à Montréal)

Dossier visuel

Du documentaire au documentaire :

Vingt ans après de Sophie Calle

Johnnie Gratton (Trinity College, Dublin)

Vingt ans après

Sophie Calle

Hors dossier

Le temps logé en la photographie.

À partir de Barthes et Kracauer

Arlette Farge (CNRS/EHESS)

envisager n° 8 • automne 2006



Introduction : figuralité et envisagement

Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)

Masks, Marriage and the Byzantine Mandylin

Glenn A. Peers (University of Texas)

De la « surface trompeuse » à l'agréable imposture

Lucie Desjardins (Université du Québec à Montréal)

Le portrait en malade. Histoire de sa face cachée

Florence Chantoury-Lacombe (EHESS)

Around the portrait d'identité

Hélène Samson (Université de Montréal)

Modernity and the Face

Margareth Werth (University of Delaware)

Visage et ornement

Guido Goerlitz (Université de Montréal/Free Universität)

Face of the Human and Surface of the World

Walid El Khachab (Concordia University)

« Ô ton visage comme un nénuphar flottant »

Anne Elaine Cliche (Université du Québec à Montréal)

Figurations du visage dans quelques films de Chris Marker

André Habib (Université de Montréal)

Visage-légendes: de Boris Karloff à Frankenstein

Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)

Dossier visuel

Presentation: Facing Severance

Mieke Bal (Amsterdam School for Cultural Analysis)

Nothing is Missing

Mieke Bal

o Je désire obtenir le numéro _____ de la revue Intermédialités.

o Je désire m'abonner à Intermédialités à partir de l'année _____.

Nom : _____

Adresse : _____

Institution : _____

Téléphone : _____

Adresse électronique : _____

Paiement ci-joint _____ \$ CAN

Mandat-poste o Chèque o Comptant o Cartes de crédit o

VISA o MasterCard o

N° de la carte : | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Date d'expiration (MM/AA): | | | | | |

Signature : _____

À paraître :

n° 9 « jouer », printemps 2007

n° 10 « disparaître », automne 2007

n° 11 « adapter », printemps 2008

	Canada*	Étranger*
Numéros individuels	16\$ CAN	22\$ CAN
Abonnement		
(2 ans, 4 numéros)		
Étudiant	35\$ CAN	50\$ CAN
Individuel	50\$ CAN	65\$ CAN
Institutionnel	80\$ CAN	100\$ CAN
*Ces montants incluent les frais de transport.		

Prière d'envoyer le formulaire à :

Fides - Service des abonnements
358, Boul. Lebeau, Saint-Laurent
(Québec) Canada, H4N 1R5

Pour plus d'informations :

CRI, Revue Intermédialités, Université de Montréal,
C.P. 6128 succursale Centre-ville, Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7

Site : <http://www.intermedialites.ca>

Adresse électronique : intermedialites@umontreal.ca

Tél. : (514) 343-2438 • Téléc. : (514) 343-2393

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 35, n° 1 : Échos et résonances ; vol. 35, n° 2 : L'imaginaire des ruines ; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation ; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14 / n° 3 : Semiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15 / n° 2 : La traductique ; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes ; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Semiotiques du quotidien ; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémiosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle ; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours ; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de *Du sens* ; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

PROTÉE

Veuillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____ .

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de
Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.*

Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis. Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.